



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, C.U.

“Lic. en Ciencias de la Comunicación”

con especialidad en Periodismo

LA PERVERSIÓN DE LA ILUSIÓN

(Tres visiones sobre lo autoral, lo plástico y la hibridación digital)

Asesor:

Vicente Castellanos Cerda

Alumno:

Ivone Lizbeth Camacho Cisneros

MÉXICO, D.F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*“A los que buscan aunque no encuentren,
a los que avanzan aunque se pierdan,
a los que vivan aunque mueran...”*

Mario Benedetti

▲ los que permanecen aún sin la fuerza de la marea, a los que piensan, deciden y crean. ▲ los que hacen que las cosas sucedan. ▲ los que son diferentes, locos, libres, generosos, audaces, ingeniosos, magnánimos, feroces, competitivos, apasionados, soñadores, entregados, incorrectos e incomprensidos; los inetiquetables. ▲ los que arriesgan todo pese a la indiferencia. ▲ los que amo por su peso y su extraña ligereza.

A los que inspiran:

A m.a.m.á

Jesús Bezunarte

Kevin Maugy

Alfredo de Stéfano

Guadalupe Melina Nuñez

Vicente Castellanos

C.

Juan Antonio Molina Cuesta

Mariana Rodríguez Velazquez

Y:

Humberto Landeros,
mi amigo hasta su muerte.

INDICE

DEDICATORIAS.....2-3

AGRADECIMIENTOS.....4-5

PRÓLOGO

(Autodevoraciones).....7-8

INTRODUCCIÓN:

NOTAS INICIALES

(Antídotos del purgatorio)..... 9-14

I-EL BESO DE JUDAS (**Lo autoral**).....15-38

II-AL BORDE DE LA SOMBRA (**Lo plástico**)
..... 39-76

III-LAS VOCES DEL VACIO

(**La hibridación digital**)..... 77-97

PORTAFOLIO FOTOGRAFICO:

I-KADABRA.....99-111

II-UMBRAL..... 112-122

III-ESENCIA DE HUMANIDAD..... 123-132

IV-LOS PECADOS DE MI PADRE..... 133-145

CONCLUSIÓN:

NOTAS FINALES

(Paraísos tóxicos)..... 146-155

ANEXOS..... 156-157

BIBLIOGRAFÍA.....158

PRÓLOGO

(Autodevoraciones)

Esto es un desahogo. Su tratamiento fue delimitado por primera ocasión por una idea: *“La fotografía plástica y la postproducción en la conceptualización de los discursos personales y su incidencia en el medio fotográfico y social actual.”*

En respuesta a una ilación de dudas en torno a una serie de vacíos manifiestos sobre cómo ha nacido una o quizás muchas novedosas dimensiones de “la realidad” y “la ficción” por medio del poder digitalizador, prioritariamente atendiendo a la fotografía de la propia autora, a la que se le otorga una presencia intensa y bella, pero trémula, en crisis, por medio de cuatro series fotográficas que no sólo cuentan la historia mínima de hacia donde se ha ido proyectando como autora, sino también de varias formas de producir fotografía; pasando de la puesta en escena en “Kadabra” o “Umbral” a la puesta en capas; la construcción de un mundo probablemente más plástico pero también profundamente virtual en “Esencia de humanidad”, hasta tocar los uterinos hilos de una experiencia personal, real, virtual y dolorosa, desarrollándose en el documental construido con “Los pecados de mi padre”.

El concepto foto, trazado por el “El beso de Judas” (Capítulo I), es un tacto regalado por todo aquel que se atreva a poner en duda la visión crítica de los difuntos pero muy contemporáneos teóricos de la imagen ya consagrados, dentro de la conformación de un discurso sobre la relevancia que tienen ellos para un autor fotográfico digital, con intereses artísticos, joven y vital. Para el que seguramente significa mucho más cercanía a la realidad los video juegos y el cine por medio de una pantalla en verde que un paseo en el jardín con su abuela.

Entonces no sólo se está cuestionando una visión poco interrumpida de los hechos teóricos sobre la imaginación y el contenido de lo fotográfico, sino también de deja de arrebatar a la historia actual los testimonios más tristes y asombrosos que están conformando un flujo complicado y de complicidad, sobre lo que es o no es fotográfico, lo que es o no artístico, lo que es documental y ¿Qué o quién es un autor?

Bosquejando una monografía, un mapa o un índice de donde se sospecha se está alimentando esta pesada cadena de venas y temblores. Sin abandonar qué es lo esencial dentro de los fondos artísticos; primordialmente el de la autora, pero también de autores relevantes en la escena; citando concepciones, creaciones, contextos, psicologías, emociones y estilos.

Es allí, después de haber adentrado al lector a un diminuto, terrenal y caótico universo de imágenes, que se le toma de la mano para alojarlo “En el borde la sombra” (Capítulo II), aventurándolo con los conceptos más aceptados y descabellados sobre la “fotografía plástica”, incitando a rebasarlo por medio del cuestionamiento: ¿Qué tanto de plástico tiene la fotografía? Y ¿Qué tanto de fotográfico tiene las artes plásticas?

Arremetiendo a una duda que se clava directamente entre los ojos de la pintura, el arte más estricto de las bellas artes, pero incumbe también a otras formas de la creación, la literatura, la música, el cine, el teatro e incluso se consigna nuevamente al video juego, es decir el título de este compendio no fue azaroso, es insidioso y rescata el poder de la debilidad de la imagen, lo real y lo irreal.

Finiquitando este manifiesto por medio de “Las voces del vacío”(Capítulo III), es decir los entes virtuales que habitan ese parámetro digitalizador de ficción que nos hemos creado la sociedad de la internet, canjeando la fotografía, el arte y toda imagen en general, como una muy pueril moneda de conocimiento del otro, de sí mismo, de la creación y que reitera ese drama donde “lo fotográfico ya no es química y luz”, es “códigos y luz” es “ficción y realidad” es un vals que motiva y desmotiva a una generación humana, no a los fotógrafos, no a los artistas, no solo a los más apasionados, tristes o dementes; la imagen es de todos y nadie sabe en la actualidad hasta dónde puede llegar a crecer nuestra posibilidad de ver.

INTRODUCCIÓN

NOTAS INICIALES

(Antídotos del purgatorio)

“Es cierto que hay mucha locura en ocuparse en algo que no sea lo que vemos”

CÉLINE, Viaje al fin de la noche.

Partiendo de las enseñanzas de **Pierre Bourdieu (1930-2002)** y su teoría de los campos, éstas cuentan sobre la existencia de una zona de guerra dentro de la cultura experimental, formada por dos bandos: el de los ortodoxos, esos que dictan reglas, límites e instituyen la iglesia cultural, mercadeando con aquello que consideran bueno y correcto, la hydra negada a dejarse asesinar; y el de los heterodoxos, aquellos que se dedican a desacordar, encontrar nuevas bases, argumentos y espacios de superación intelectual y cultural. Estos últimos son los focos de alerta que le dicen a esta gran iglesia cultural: -¡Hey!, todo se está cayendo, hay que proponer. En cuyo sentido se considera que siempre es válido retar, atacar, angustiarse, crear pánico, y expresar el nacimiento de argumentos insólitos. No acartonarse, ni creerse demasiado el discurso.

Los heterodoxos somos la conciencia que va navegante ante la posibilidad o imposibilidad de la obra, en que lo no dicho es lo más importante del discurso que se emite. Pese a su contradicción, la ideología en este ambiente prefiere tomar responsabilidades, siendo el origen sólo de los silencios y permaneciendo pese al escándalo en secreto.

La obra fotográfica autoral es algo que supera al artista. Un pretexto para llegar a un estado poético e irónico, infinito e infernal, en un casquivanismo tal que desde lo más actual ha sufrido o gozado la transformación de lo estandarizadamente fotográfico, desplazándose accidental o incidentalmente fuera de lo convencional.

¿Qué es la verdad? La fotografía sin duda no lo es. Y es probable que por eso nos aliente tanto. La fotografía es artificio. Ninguna versión es "sincera" o "falsa" - es sólo una interpretación diferente del mundo frente a nosotros.- Reflejando una intención oculta, un discurso capaz de cambiar la objetividad, trastornando los órdenes y movilizándolo a sus actores, que por lo digital medianamente tratado en el ámbito de la teorización, se huele una

orfandad en estropajos del discurso visual, a la que se le ha contra atacado desde la evidente reproductividad, manuales de uso de software y masificación de la imagen.

No es la luz de la naturaleza la que genera una imagen, sino la penumbra de la cultura la que genera un relato. Que más allá de la técnica va alimentado por muchas disciplinas donde el autor deja nota de estar viendo teatro, pintura, fotografía, cine, leyendo, viajando; oliendo, escuchando, tocando, viviendo... Alimentando la información que servirá para construir la imagen que se forma antes de ser materializada en el pensamiento del mismo autor, se está pensando fotográficamente, estribando una complicidad que dialoga con una sinergia consiente que entiende lo que implica hacer fotografía en una sociedad actual; que enzarza esculpir una producción personal, hacer imagen que realmente provoque y evoque algo, no solo a los espectadores sino a sí mismo.

Gestando más allá del supuesto de una sociedad globalizada y mediatizada, separada del fotoperiodismo restringido por el editor del diario e intereses de poder, la fotografía de arte no solo en Latinoamérica, sino en el mundo, apunta a una realidad personal, intensa, recóndita e inmediata, que requisita saber los contenidos de uno mismo y la realidad local de las historias particulares, personales y formidablemente interesantes, sin que por ello sean plagadas de una estética nacionalista, sea cual sea. Ese tipo de relatos son un tipo de acercamiento que actualmente han domado la escena: en el cine, en la literatura y en la fotografía porque tienen que ver con una mirada hacia lo interior, que de una forma *sui generis* se exterioriza en lo aparentemente natural, en ellos todo es pulsión de sí mismo y somos como espectadores la pulsión del todo. En que si se logra hacer un buen engranaje funcional, esas habilidades vivirán como un clemente cuerno de la abundancia. Por lo que durante tres lecciones o visiones, se va alentando una forma breve la búsqueda de una diferencia no idealizada.

En el capítulo uno se acude a la raíz de lo que es fotografía actual, desde el parámetro teórico y ensayístico conceptual mejor establecido, pero permaneciendo independiente y plural. Con rasgos de importancia sobre lo artístico, el artista, la experiencia en ese circuito y el proyecto fotográfico personal.

En el capítulo dos se desarrollan las falsas fronteras de lo pictórico, cinético y fotográfico como esquemas de **plasticidad**, que se sistematizan en diferentes corrientes de la historia del arte, convergiendo en el capítulo tres en torno a la función técnica y estética de la postproducción, lo postproducido y las redes sociales en conexión a la imagen. Se trata del mundo circundante, la propia historia, el lenguaje visual, la ficción y la codicia creativa de la autora, que consiste en recorrer todas las formas de construir discursos visuales, sin jamás perder la sensación de desandar camino o de volver sobre los propios pasos.

Existe un proyecto de vida, que no sólo posee ambiciones sobre lo estético y bello, sino también sobre lo insondable, lo intelectual y lo profundo de las ideas, partiendo de un tratado visual sobre el “ello”, que alude a la vocación discursiva y especulativa del ejercicio fotográfico. Al mismo tiempo se plantea una ilación de temas y conceptos que se ubican en el cruce de un tremendismo psicológico, lo epistemológico y lo poético. Porque si la noción de la maldad y lo maldito es un reto para el conocimiento, su representación visual sólo es posible desde la metáfora, bordeando los límites de las representaciones de lo irrepresentable con una sobria objetividad.

La concentración en zonas mínimas de la realidad (un espacio marginal, un tiempo fugaz, un “no lugar”, un objeto débil) otorga a las fotografías un mutismo peculiar, porque su sentido no depende de la evocación de ciertas ausencias, sino de lo irrevocable de su propia presencia. Es viable figurativamente sólo desde la representación de la negritud en la que se habita, los dragones ubicados en el fondo de las tinieblas, en que la fascinación por contar historias es en pretensión de encontrar los tonos más auténticos de la lobreguez, que con el paso de los años se ha ido transformando y obteniendo en cada parto un monstruo relatante de su propia versión. Todas estas imágenes provienen de “no lugares”, espacios que inspiran actores cercanos a nosotros, zonas llenas de magia, misticismo, olor a muerte, espiritismo y brujería. Donde se colisionan contradicciones, traiciones, disfuncionalidad, intransigencia, extravagancia, muerte, sexualidad, sensualidad, traumatismo, ceguera, locura, negación, hermetismo, machismo, megalomanía, misantropía, femineidad, superficialidad, excesos, depresión y desarraigo.

Desde esta perspectiva se ha ido adquiriendo un hábito de producción visual atravesado por la anti superación personal, quizás heredada de la tinta de Emil Cioran (1911-1995), de escritores judíos y latinoamericanos, de dulces personajes que no quieren mirar la realidad de acuerdo social, sino la personal: artistas y criminales; sucesos familiares, cuestionamientos personales a lo intocable, hipócrita y culpógeno, y lo aprendido del catolicismo y judaísmo. En que por fin se ha asumido la maliciosa sospecha de que lo que construye también destruye; los héroes también se convierten en tiranos. No hay santo que no haya pecado, lo que te da también te quita y lo que alberga también expulsa.

Bajo una esteticista malevolencia sin límites en un cercano Maleus Maleficorum, se llevan estos medios directamente al reino de lo inesencial por el respeto a una verdad que tiende a lo trágico. La angustia se nutre a sí misma no obedeciendo a la razón y, por tanto, sometiendo y acoplado por alguna debilidad en una fuerza ontológica, que por su profundidad goza de lo reprimido, donde la pasión vive por sí misma como confesión y excusión, cercana a la amargura de las entrañas.

Para ganar algo hay que perder algo. Como dice un conocido refrán hebreo: “cada quien enciende su luz”; por ello, el verdadero éxito en cualquier área del conocimiento es siempre el resultado de una potente tragedia, en que al instante en que te falta alguien, el mundo entero se encuentra vacío. En palabras de H. G. Wells (1866-1946): “Todos tenemos alguna especie de máquina del tiempo, las que nos llevan al pasado se llaman recuerdos, las que nos llevan al futuro se llaman sueños.” La propuesta aquí se llama producción artística.

El arte confronta y empuja a la autora con algo que quizá no debería estar haciendo, diciendo, expresando o viendo, en el borde de momentos sombríos y espeluznantes. Repara momentáneamente y lleva a un infierno a mis captosres iniciales, secuenciales, consecuentes o de referencias literarias, culturales, políticas y sociales, al deliberar sobre las raíces humanas, que nunca se despintan aunque se desfiguren o se repriman muchos años o toda la vida.

Permanecemos siendo bestias salvajes, atroces, bárbaras y brutales, luchando por la sobrevivencia; es decir, si hay que asesinar, asesinas; si te toca cargar el muerto, lo cargas, si hay que tener sexo con una adolescente, lo tienes; si hay que ser mamá aun siendo niña, pues lo eres; si debes besar cadáveres, los besas; si hay que callar esas palabras, las callas; si debes vestirte de negro y rasgarte las vestiduras en el suelo, las rasgas; si hay que abortar, abortas; si hay que olvidar a tus padres, los olvidas; si hay que abandonar, abandonas; si hay que ser abandonado, eres abandonado; si hay que visitar a las amantes, las visitas; si hay que orar a dios, oras; si hay que negar a dios, lo niegas; si hay que pedirle perdón a los violadores por acusarles, pides perdón; si hay que salir de casa, sales; si hay que amar hombres treinta años mayores que tú, los amas; si hay que permanecer en soledad, permaneces; si hay que odiar, si hay que amar, pues odias o amas, porque así lo dicta la entresijo y no el juicio social.

I

-EL BESO DE JUDAS-

(Lo autoral)

“Veré la sangre del primogénito en tu puerta y pasaré de largo”

ÉXODO 12:13

El mundo está cambiando. Y los paradigmas de lo que es real, verdadero, racional, posible y auténtico se fragmentan y producen novedosos parámetros de duda para el desarrollo e innovación del conocimiento, la inteligencia y la creatividad humana.

Los grandes intelectuales de la investigación en el análisis de la teoría formal del lenguaje fotográfico se desestabilizan. Susan Sontag (1933-2004), Walter Benjamín (1892-1940), Gisele Freund (1908-2000), Sartre (1905-1980) y Barthes (1915-1980) están iniciándose en el proceso de evidenciar las brechas del conocimiento en que maduraron sus respectivas aportaciones. Pues así como los grandes amigos se desgastan, enferman, sangran, se deshidratan sus párpados, sacan espuma, son quemados y se convierten en polvo, con el tiempo los hitos pasan a ser lapidas.

Durante los periodos de tiempo en que estos personajes crecieron, sus mapas filosóficos no habían trascendido a la dimensión de la virtualidad tecnológica y contextual, como portal humano de la ficticia pluralidad, constante, masiva e intempestiva. Capaz de auxiliar y enloquecer a una sociedad mundializada, que mama de ella todo tipo de virtud y locura, en un hipotético estudio laboratorista donde de forma accidental o incidental todos somos parte.

Sin detenerse en intentar determinar las pasiones de que fueron presos la mayoría de los autores mencionados, en su generalidad éstos aparentan emitir un *corpus* de la fotografía de orden histórico con tendencia sociológica sobre las funciones y poderes. Ambiciono trascender la profundidad de la superficie, enjuiciar los instrumentos, herramientas y

personalidades que podrían inspirar las modificaciones técnicas y percepciones estéticas en la plástica contemporánea, el súper desarrollo de la postproducción en el entorno fotográfico, la resección de lo aurático y la flagelación de parir la creación fotográfica en la actualidad desde los parámetros de la obra individual posicionada en lo colectivo.

Conflictos que siempre han evanecido en la cultura fotográfica, pero que actualmente han llevado a deconstruir cada uno de los términos desde el parámetro autoral como arte de frontera, que se contagia con otras formas de la creación. Vislumbradas desde los años 20s por Alexander Rodchenko (1891—1956), André Kertész (1894-1985), John Heartfield (1891 - 1968), Yousuf Karsh (1908–2002), Hilla (1934-) y Bernd Becher (1931 - 2007), fundadores de la escuela de Düsseldorf y partes fundamentales de la revolución fotográfica actual, entre otros exponentes principalmente originarios de Rusia, Alemania y Estados Unidos.

-Todo es posible de ser desnudado y a su vez vestido de signos y/o símbolos, frente al deseo nato del creador por reconstruir y racionalizar los mundos abstractos.-

La capacidad coercitiva entre el acto presente y el futuro incontable, se manifiesta como una ruta corrupta en los años que Barthes (Op. cit.) rayaba libretas para escribir “La cámara lúcida”(París,1980), notable en la configuración de sus transfusiones teóricas, desde un punto de vista semiológico, que analiza los múltiples alises de la imagen hasta llegar a una fenomenología atrevida y plena de subjetividad íntima y emocionada, donde éste se ata a una tradición de la imagen como huella del referente.

Catalizando el rompimiento de la fuente materna, donde nace la investigación visual y fluye la duda, frente a la expresión barthiana de lo que es la fotografía:

“(...) las fotografías siguen preservando su carácter de obligadas reproducciones, como la forma en que adquirimos conocimiento de la realidad visible (...) ellas están regidas por la determinación de registrar y revelar la naturaleza, según el motivo, encuadre, filtro, emulsión, y grano, o de acuerdo con la sensibilidad y el alma propia de las cosas (...) En unas cuantas palabras entonces el papel de la fotografía es conservar las huellas del pasado o ayudar a las ciencias en su esfuerzo por aprehender mejor la realidad del mundo(...) Esta es una ayudante, una servidora de la memoria, el simple testimonio de lo que ha sido.”¹

¹ Barthes Roland. Sobre la fotografía y lo fotográfico [PDF]. Fotografía y estética: <http://eprints.ucm.es/22913/1/T34757.pdf>. 03-06-14.

Juicios condicionantes del rescate de “Diario de duelo” (París, 1977) ancestro de “La cámara lúcida” (Op. cit.); apuntes del mismo autor espigados después de la muerte de su madre. Porciones de los enlaces afectivos interconexos, cimientos poco conscientes en la composición, entendimiento e investigación de sus ideas, que continúan siendo punta de lanza en torno a todo lo conectado a la imagen.

Ambos son gestos situados entre el deseo, la posesión, la pérdida y el luto; autenticados en el fetiche de lo fotográfico y fotografiado. Inquiriendo el anhelo del tener, sabiendo que habremos de ser acechados por una pérdida y un consecuente duelo. Conjunto de mimetismos fotográfico-sensoriales, incorporados de deseo, locura y erotismo.

La filia fotográfica remite a Barthes (Op. cit.) a algo tan ajeno como propio, en relación a su funcionamiento estético, simbólico y turbulentamente mágico, donde nunca hay una pérdida completa porque nunca hay una posesión completa.

Todo es puramente imaginario y simbólico, por lo que siempre propone con sutil sensualidad las relaciones imaginarias con el cuerpo real por el cuerpo artificial, la prótesis; la imagen fotográfica que representa los encaprichamientos que ceden a darle valor a la fotografía desde la propagación de su vida y los retumbos de la muerte.

Es fácil enamorarse de su obra e igualmente inevitable sentirse acechado por la premisa de que escribía sin una conciencia panorámica de los tiempos, puesto que el *corpus* fotográfico que ilustra “La cámara lúcida” (Op. cit.) se manifiesta si se es poco indulgente al leerlo adherido sospechosamente al fotoperiodismo.

Cabe llenarse de una sana perplejidad no solo sobre lo dicho, sino sobre lo no dicho que trasgrede y se aplica a una actualidad sintomática, simulada de un apetito de menor ingenuidad a la hora de leer el mundo, la imagen y la fotografía.

Roland Barthes determinó: “La fotografía es una imagen sin código” (Op. cit.), cuando ésta es en realidad una producción social, con márgenes de calificación y cualificación humanos, vital y circulante, excedente de la destreza fotográfica y conceptual.

Al testimoniar “esto ha sido” (Op. cit.) desde una parámetro filosófico, es posible indicar que R.B. operó sobre la filosofía del ser, es decir de la esencia. Relación enjuiciable cuando hipotéticamente se puede expresar según el tratado manifestado que si se tiene una fotografía de un pez dorado entonces es que este pez dorado ha estado frente a la cámara.

Contrastando el sesgo artístico dentro de un periodo histórico acomplejado por su memoria y olvido, partiendo de un estado ensayístico de digitalización con dirección plástica y a sabiendas de que siempre ha existido algún parámetro de postproducción, no es posible abstenerse de expresar lo absurdo que es mantener las bases de su ensayo como una verdad omnipotente y omnipresente.

Otra cita a resaltar complaciendo el ser y el parecer de la imagen, afirma que “la fotografía es una huella luminosa sobre la placa fotográfica” (Op. cit.). Si se considera al pie de la letra, al ser esto verdadero, también es falso, pues ante la observación de la imagen fotográfica sólo se mira la emanación del reflejo que produce el aparato de imágenes -la cosa-, y ¿dónde está todo lo demás, que no es aquello que remite a lo esencial?

Más allá del objeto impreso mediante la luz, la química y la física; la premeditación, la distancia, el encuadre, la construcción de la imagen, la forma fotográfica a partir de objetos del mundo con una herramienta, la cámara fotográfica, el autor.

Los programas de postproducción y la diversidad de posibilidades plásticas de la imagen antes de desarrollarla, durante la toma y posterior a la misma en un limbo derruido de constructos, donde se ha generado el estilo y la personalidad de la “fotografía plástica, como aquella que sirve a los artistas para documentar sus actos”², independientemente de que se ha puesto en duda su existencia por Joan Fontcuberta (1955-) y seguramente por algunos otros investigadores; más bien estoy hablando de una estética fotográfica considerable por las patentes de las artes plásticas y visuales, que puede partir de una duda de subgénero fotográfico, de acción o bien de un engranaje en el mestizaje de la fotografía.

² Baqué, Dominique. (2003). *Fotografía plástica*. Barcelona: GG.

Infiriéndole como arte, un arte bello, aun pretendiendo la fealdad, la fotografía plástica es concebible como la necesidad y la capacidad de decir algo más allá del aspecto técnico, vía los medios performáticos, teatrales, pictóricos, cinéticos, de apropiación de los espacios, conformación de personajes, etcétera.

La expresión “imagen digital” o “fotógrafo digital” es genuina, pertinente, coherente y lógica al insistir sobre el florecimiento de un nuevo lenguaje que se clarifica al producir imagen en la época más rápida y aparentemente, con una relativa creciente por la cantidad de “fotógrafos” y “artistas” en la historia de la humanidad, abismalmente diferente a la producción analógica.

Se trata de dos métodos distintos para lograr la imagen, en donde en uno primordialmente se compone y en otro se diseña. De los cuales lo que importa será ver y componer esa belleza, que es la que separa una captura de la fotografía.

El fotógrafo desde esta perspectiva del ingenio no llega a serlo por la posesión de una cámara, sino porque en él hay algo que expresar, que generalmente no se encuentra en el mundo inmediato. Éste es un buscador adicto a completar las formas de la imaginación, por experiencia o manejo de fragmentos de sucias y rotas obras maestras, un placer de alfarería sólo concebible para el conocedor crudo y vulgar.

Barthes se antepuso hace mucho tiempo frente a un discurso estético, histórico y sociológico, atreviéndose a perseguir un nuevo referente, en que “el referente” término lingüístico, -fórmula tan hermosa como falsa y venenosa- se adhiere a la imagen, revelándose que el referente es en sí mismo huella de verdad.

En ese periodo el autor da cuenta de la emoción fotográfica que se puede producir a la hora de ser largamente contemplada, mayor aún ¡al realizarla! como práctica fundamental en la personalidad del sujeto, perdiéndose, por breves pero poderosos instantes, en el hacer; pues sólo ésta hace confluír el amor y la muerte, la presencia y la ausencia, el reconocimiento y el luto.

Sin prescindir de lo evidente en el acierto de este filósofo, Barthes (Op. cit.) legitimó la teoría de la fotografía a sabiendas de que su pasión por la imagen fija acudía más allá de una subdivisión de géneros en la que deseo arriesgarme. El arte conceptual ancló su entrada al mundo de la institucionalización, rompiendo el mito de Henri Cartie–Bresson (1908-2004) sobre lo fotográfico y el instante decisivo.

En la fotografía ha prevalecido la noción de que una de las determinaciones esenciales del acto fotográfico es su capacidad para segmentar en el *continuum* del instante único, donde la fotografía constituiría ese “arte místico” diseñado por luz y tiempo, que permite ver aquello a lo que la percepción común no tendría acceso.

Actualmente, aquello que se plasma de forma fotográfica-plástica para su conformación hay que provocarle, construirle, amarrarle, violarle, hasta volver a desbancarle y anticipar otros movimientos, otros usos de la cámara, distintas figuras, novedosas formas.

El paradigma fotográfico solicita ser evaluado; pensar es más que transmutar ideas viejas a nuevos nombres. Es urgente resistir contra ese movimiento del mundo, construyendo recorridos para llegar a la demostración teórica de los lenguajes nacientes y la identificación puntual de lo que se apropia inherente a la acción humana sobre el tiempo cultural.

Considerando que los grandes teóricos están muertos o jubilados, urge crear herramientas de pensamiento en la búsqueda de la conformación de una mirada más poderosa, precisa, flexible e integral, de pensador en pensador y de libro en libro, que lleven a encontrar el fermento de las propias emociones filosóficas y artísticas.

“Por cierto, la facultad de captar objetos inexistentes revela un carácter extraño y un tanto inesperado del pensamiento. Y tal rareza no carece de interés ni de importancia, si advertimos que precisamente a dicha facultad de creer ver y de creer pensar, cuando no se ve ni se piensa nada, los hombres le deben lo esencial de sus ilusiones”

Clement Rosset

La fotografía registra menos de lo que ignora; ésta es menos una herramienta de memoria que de olvido. Ella es simbólica e icónica o quizás, en el rol más abstracto, algo que no se puede mencionar. Según la tipología construida por Sanders Peirce (1834-1914) en su escrito “Sobre el signo”, la fotografía no sería ni icono, ni símbolo, sino indicio.

La especificidad semiológica del indicio se basa en que, al igual que la huella de una pisada o el humo de un fuego, se establece un referente o una relación conexión real o asociación física, remitiendo al objeto, sin ser él. Igual que funciona la nemotecnia en psicología o la fotografía en su estado de tecnicidad por medio de la pintura-foto, la foto-pintura, el video-foto, el foto-video (...), inspirándose una en la otra sin ser la otra.

Nutriendo las arterias del cosmos de la imagen, se testimonia que tanto pensamientos como teorías e ideas existen para ser superadas. Prosperando en el saber que todo lo que acontece al humano es teoría y no hay imágenes justas, sólo hay imágenes y todas las teorías no son equivalentes entre ellas.

Quizá la respuesta en alusión a estas averiguaciones se encuentra en los bordes del conocimiento, no en las certezas ni la aglutinación de éstas. Hay que proponerse ir más allá de los estereotipos de pensamiento, es decir, lo previamente hecho, lo sucedido, lo pensado como fotografico desde un mundo analógico. Afirmación que es trabajo, pero que le da fuego a la vida y demuestra con constancia de sí que el placer milita al llevar a su elevación más intimista, personal y honrosa los actos de cultura, memoria, revisión, visión y vestigio, vía la acción donde se rompe el arquetipo de representación.

En este acontecer, ni mi pensamiento, ni mis orientaciones son esencialistas, tampoco nostálgicas, más bien se encuentran en una filosofía del devenir. En él no cabe la esencia de la fotografía sino las prácticas fotográficas, de la que importa investigar la médula del propio estado autoral de contenido intelectual e igualmente por su plasticidad, postproducción y contemporaneidad, coadyuvado lo catártico, que se desenvuelve en lo diacrónico y, por tanto, es kafkiano.

El hoy no es lo que fue ayer en ningún área del desenvolvimiento ni de la erudición humana, que aunque parece lenta, a cada instante se contrae, unge, expande y acelera.

Los máximos símbolos del poder capitalista se desmoronan y fluyen como cenizas ahogadas en el fuego de las históricas calles de Nueva York. Mientras, menores de veinticinco años, relegados de la sociedad, e intelectuales se allegan a la utopía hiper moderna de la riqueza y fama espontánea, implementando programas virtuales o dando a conocer sus talentos vía web. Lo digital se empodera al transformarse en acciones concretas de la gente.

Entretanto el último gran héroe del siglo pasado, “símbolo de libertad”, Nelson Mandela (1918-2013), sucumbió en algún rincón del corazón de África. El pueblo judío regresa a poblar las calles de Berlín, Alemania. Por otro lado, hebreos negros son perseguidos, ofendidos y expulsados de “la tierra prometida” por practicantes de la misma religión, debido a su desgraciada condición socioeconómica y color de piel.

Los mercados de Europa caen a un ritmo exacerbado e imposible de disimular, contribuyendo a un éxodo de refugiados europeos en países latinos; esta vez no por causales bélicos, sino buscando trabajo.

Residimos en el ojo de una revolución y representamos evoluciones en constancia que revelan procesos de acción frente a la época, una continuidad de lo humano, no de un lugar ni de un suceso o forma de hacer las cosas. Nada en la evolución es fácil, nada se puede dar por hecho.

Nos acecha el fracaso de la inteligencia, producido, entre otros motivos, por cuatro fenómenos del ámbito cognitivo: el prejuicio, la superstición, el dogmatismo y el fanatismo, donde no se aprecia la diversidad de la que todo es parte.

Se trata de un instante de desquiciada vitalidad donde la contradicción acompaña la experiencia humana, en esa crisis que se produce cuando lo viejo no acaba de morir y lo nuevo no acaba de nacer. Sin la búsqueda de un establecimiento en ningún área, más bien de una volatilidad que ha alcanzado una especie de nebulosa cúspide en la ciencia y la

tecnología con vestigios de un profundo obscurantismo que aún rige la mentalidad de los pobladores en las sociedades más avanzadas.

La magia y la religión se pronuncian superiores a la filosofía, la ciencia y las artes. Permanecemos en una colectividad donde más gente cree en los ángeles que en la teoría de la evolución. Se ha confundido la sociedad del conocimiento con la sociedad de la información. Razón que expresaría un sinfín de devenires arquetípicos, racistas, especistas, clasistas, educativos, deficiencias de género, filias, mitologías, miedos y paranoias sociales, no superadas dentro de la conciencia colectiva, que conforman el panorama del actual siglo en curso.

El mito de la sustantividad se multiplica, deforma y reforma en la eficiencia finita de una pantalla plasmática; se componen nuevos escenarios alegóricos en el firmamento digital plagado de un consumismo light, falta de carácter y conocimiento de causa.

La frenética y aburrida falsedad histeriza los sentidos de la neurosis permanente con que vivimos los ciudadanos de las grandes urbes, quienes forzosamente afectamos a los de las pequeñas localidades, por lo que a todo esto se requiere un alto inmediato.

Una reflexión traducida en esencia siempre es arte, el pensamiento mudado a partir de un discurso, gestionando una exploración punzante que permanece toda la vida desde el sangriento nacimiento hasta la cuna de la muerte, en que el autor no se arrepiente jamás de nada que haya hecho, dicho o vivido. Un auténtico artista realmente no cree en “la culpa” como aquello que se grafía en la intersección entre lo hecho, lo no hecho e incluso lo que se pensó en hacer, aunque no se halla hecho.

Los discípulos de la escuela de Düsseldorf (Andreas Gursky (1955-), Thomas Struth (1954-), Candida Höfer (1944-), Axel Hütte (1951-), etc.), Lars Von Trier (1956-) o Stanley Kubrick (1928-1999), son sinónimos sin síntesis de lo mejor de la vanguardia que recupera y traduce lo más íntimo, expuesto y exquisito de todas las épocas, transportando a su particular obra y estilo, tomando de lo propio, arrebatando de lo ajeno, evitando repetirse a pesar del éxito y los años, siendo en esencia la deliciosa fascinación del creador que se

reúsa a morir sin generar cambio ni caminos. Donde no interesa lo históricamente correcto, importa lo simbólicamente correcto.

En un halo de crítica que dé cabida a la diatriba entre conceptos, relaciones y reacciones de los agentes conformadores de mi obra, formulo su capacidad simbólica-conceptual, basada en la abstracción de aparatos de funcionamiento ideológico.

La concentración en el estilo (forma) y contenido (**figura**), (**ver pág. 36**), es el hilo constitutivo que atravesará dicho producto intelectual, desde el desquicie que ésta exige, el arte como la lógica de lo ilógico, para el cual hay que trasplantarse al análisis metafórico analógico, en lugar de sintético y textual.

Mi obra conserva una búsqueda sobre “lo invisible”, remitiéndose a lo que atrapa o contiene las circunstancias de la propia psicología. Destilando travesías estéticas en rededor al estado más elemental de lo humano: “lo instintivo”, que es aquello que sucede en las fronteras de nuestros propios límites, caracterizado por una actitud femenina o andrógina, ritualista, pluricultural, siniestra, perturbadora, antigua y solitaria, que, a veces, alude a un estado de auto representación. Donde el poder y la fuerza de los temas, es inversamente proporcional a la fragilidad de sus materiales, atribuidas a un apetito de ruptura con la realidad.

"Lo que es realmente hermoso siempre debe ser verdad."

Stendhal

“La fotografía es un grito que parte del mundo individual para llegar a un mundo universal” (Nelson Garrido, 1952-); es la búsqueda del ser, con amplias posibilidades de no encontrarse, peor aún de no habitarse.

Es masiva y poderosa, más que ningún otro componente comunicativo en la historia del mundo. Sin embargo, ésta debe tener otra razón que la simple técnica y expresión. No se trata de arte, tampoco de simple conocimiento. Se trata de la vida, de encontrar un lenguaje para la vida. Y se remite siempre a algo que todavía no es arte y podría llegar a serlo.

La tecnología ha dotado de un apoyo informativo, es decir, a partir de internet los autores también aprenden y conocen el mundo para realizar sus obras de forma conceptual, medio mediático, difusivo y de transmutación, pero, tanto el concepto como la narrativa, permanecen siendo elitistas.

Como autor, la obra se impone por medio de la propia capacidad de asociación, correspondencias estéticas, interpretaciones catárticas, donde todo lo afectivo tiene que ver con lo perdido y el estilo responde a la lógica geopolítica mezclada con la memoria genética de las fuentes, trastocadas por el consciente e inconsciente.

Para mi es imposible disimular los acercamientos a una vida poblada de aproximaciones a distintas prácticas de vida, filosóficas, psicológicas, religiosas y económicas, que apuntan con un índice primordialmente latinoamericano, violento, híbrido, rápido, metropolitano, femenino y tenebroso, con un relativo toque de misantropía conceptual.

Mi obra está basada en la aceptación de la maldad, como figura indicial de la condición humana. Encontrada accidentalmente por la cercana observación a los antihéroes, políticos y personajes excéntricos de mi cotidianidad, esos que no son más que perros desnutridos, a

los que se les enseñó a comer carne humana o en su cara opuesta lúcidos y complejos especímenes de poco compatible contenido con la sociedad habitual.

Me importa lo que en uno trasciende y sobrevive a la implosión del propio pensamiento en la generalidad, saliendo del estigma de la contemporaneidad y lo básico, arrastrado de ateísmo y herejía, con una negativa a la solemnidad, pero paradójicamente con una reminiscencia al uso de simbolismos religiosos. Trato puntos de vida y muerte, mediante la evidencia de patrones en conductas psicológicas repetidas.

Admiro tres cosas en la vida, que proyecto de una forma u otra en mis piezas: la buena comida, la moda extravagante y la gente con talento para la autodestrucción. Todas me inspiran. Me fascina lo que está en los extremos porque es excluido.

Y de esa moda furibunda, ruidosa, atronadora, irrespetuosa de todo silencio, sólo me importa la que rompe los tímpanos. La moda es la “(...) parte móvil y caprichosa de las costumbres que ejerce su imperio sobre los adornos, los trajes, los mobiliarios, la indumentaria, etcétera. La palabra significa en rigor-la manera-; es decir, la manera que es bueno por excelencia, y que no debe ser sometida al razonamiento. No obstante la moda, uso transitorio, abreva en las fantasías de un gusto a menudo corrupto que intenta satisfacer la vanidad y diversificar el gozo de los famosos, los ricos y los ociosos; casi desconocida para las clases inferiores, alimenta sin embargo a una multitud de obreros laboriosos. Los asiáticos tienen pasiones antes que gusto, voluntad y pocos caprichos; las instituciones, las ideas y las costumbres tienen entre ellos un carácter de estabilidad casi inalterable. La moda, que ellos desconocen, es por el contrario todopoderosa en la Europa civilizada, sobre todo en Francia, donde se suceden las impresiones rápidas y ligeras.”³

Sin embargo, en ella yo encuentro gran parte de mi placer, el placer del cuerpo, de vestir los límites de mi alma, de vestirme igual o de otras maneras, de ser exagerada, o de ponderar a otros, de jugar, de ser un infante con la atracción de un adulto, disfrazarme, descubrir, imaginar, cambiar... desvestirme. Lo mismo aplica para cada uno de mis personajes fotograficos.

³ Bachelet y Dezobry, Dictionnaire general des Lettres, des Beaux-Arts et des Sciences morales et politiques, París, Delagrave, 1882.

Ser capricho, laxismo, eclecticismo, exasperación, espacialidad, miseria, abundancia, resistencia, irritabilidad, incrustación, espontaneidad, fantasía, invención, frivolidad, embuste, pues la moda está totalmente de acuerdo con la violencia de la conformidad, adhesión a modelos, consenso social y de los pavorosos procesos que disimula, el trance a mi ardid.

Busco lo que se sale de la forma y permanece exquisito, lo siniestro que se da al otorgarle vida a eso que no la tenía o no se había visto. Conectando mito con realidad en el lúdico instante de encontrar ideas picosas. Creo que la hermosura está en lugares inesperados y en la exotiquez de la vendimia humana.

Sé que la pasión, como la felicidad y el amor, tiene poco que ver con el orden correcto de las cosas. Adoro fotografiar y narrar la belleza puberil, lo muy viejo y la contradicción. Lo sexual se encuentra en la falta de etiqueta, el instinto negado a morir, el súper yo hipertextualizado, la inteligencia exacerbada, la cultura renegada y la belleza. Lo que nos rebasa como sustancia humana siempre va más allá de la lógica del sentimiento, porque todo lo perverso tiene que ver con el asco. Y la expulsión de eso que también es liberador (el vómito, las lágrimas, la sangre, etc.)

Lo se, la vida es compleja de todos los lados, debido a la gran hipocresía cultural que se va cabalmente contagiando, por los demonios de la otredad. Confío más en la gente que trae el diablo por fuera que en aquella que lo trae por dentro y pretendo poder algún día traducir eso a mi fotografía.

Demasiado promedio parece saturadamente sospechoso. Y esa hipocresía de la que hablo consiste en saber no estar en el momento preciso, ser ciego, y yo sólo hago reflejo de ello. La potencia visual no llega sin una dosis de violencia, y de la realidad lo único que abstraigo son las representaciones, dentro de las verdades establecidas. Considero que debemos creer en algo divino sin la necesidad de dios. Como dice el Salmo 139: “Ya sea en el cielo, si estoy, estarás allí; ya sea en el infierno, si estoy, estarás allí. “

Cada quien posee sus perversiones y yo tengo las mías siempre en constante construcción. Mi obra siempre trata de un experimento misterioso y parafernalista, elegante pero caótico,

frágil y fuerte, extraño y silencioso, feliz pero desgraciado, perverso y purificador, liberante y sofocante, serio y divertido, hermoso y repulsivo.

En proceso de aprendizaje sobre las formas del anhelo, decantando en la sucesión mapeada de acotaciones sobre lo instintivo y las trampas de la memoria. Mediante un humor negro, negado de sí por lo romántico, que en ello se asienta.

Lo importante del discurso visual es que sea capaz de ser relacionado con alguna parte de la cosmogonía humana. La notoriedad en el proceso creador depende de la capacidad para traducir el Leviatán que se lleva dentro en ese linaje de sueños y pesadillas, monstruos y fantasmas. Allí se simboliza, innova, reinventa, todo estalla. Lo artístico se encuentra en una carrera de robos ideológicos, tapizados de lenguajes y plataformas, que denotarán por medio de los distintos autores talento, trabajo, pasión y aun la falta de cualquiera de estos mecanismos. Pues los tiempos, cualidades y defectos del arte no corresponden a las esperanzas terrenales, solo a sus caprichos.

No existe un solo autor puro y descomunal, todo está inspirado en el espíritu humano que se conmueve por la relación con los otros o aun la falta de éstos. Si, el artista inevitablemente transgrede a través de su obra desde un profundo mar de contradicciones. Así lo planteó Arthur Schopenhauer: “A la postre cada uno se queda solo y lo que entonces importa es quién es ése que ahora está solo”.

“No soy más que una larva en pena”

Oscar Wilde

Deleita el carácter con que Erich Fromm (1900-1980) atañe arte y amor cuando se cuestiona: *¿Es el amor un arte? respondiéndose: En ese caso requiere de conocimiento y esfuerzo. O, ¿es el amor una sensación placentera? Cuya experiencia es una cuestión de azar, algo con lo que uno tropieza si tiene suerte.*

Fromm, de forma implícita, comparte que el artista necesita experiencias, no es posible expresar ni obsesionarse con lo que no se conoce, no se siente, no se ha vivido. Reiterando abandonar las nimiedades, en alguna línea de la Torá se escribió que “Dios manda al infierno a los tibios” y Dios, como expresó Nietzsche (1844-1900), “Soy yo”. El creador y su voz es la obra; prueba de una capacidad vengativa contra el mundo desarrollada en la muesca que confronta la eternidad con ese que es el asesino sublimado, quien después de cometer su crimen se ahoga en una especie de suicidio creativo sin pagar los efectos.

Aquel que aspira a constituir su hacer como arte, entiende que éste encuentra su nigromancia en el aprendizaje constante, desarrollado mediante los tamices de la perfección técnica, innovación práctica, talento natural, formación intelectual, bagaje cultural, filosofía individual, amplio y pleno conocimiento de los códigos colectivos; con generosas cantidades de rigor, inteligencia, creatividad, perfección técnica, relaciones públicas, proporción y linealidad.

Locución sentimental y existencial; conocimiento político, desarrollo cultural, relaciones públicas, conciencia personal, fragmentación de códigos, purificación de ideas, contaminación de formas-figuras, presencia mística-religiosa, filosofía, investigación estética, figuración de la belleza, además de variables generales y particulares, inspirado en un constante malestar en la cultura.

Idealmente desarrolladas en comunión con deseos de libertad, autonomía estructural, ambición, hambre, ímpetu, duda, búsqueda, ansias, egoísmo, amor, fe, esperanza, caridad, magia y belleza desde todas sus formas, para generar perspectiva.

Cualidades y habilidades que permiten la destilación de la suma del todo, para así llegar a la consagración casi religiosa, proveniente de una gran luz o una profunda obscuridad, en donde ángeles y demonios se aquelarran de tal forma que solo el verdadero artista puede lograr.

El artista es de personalidad juguetona, uno siempre tiene tiempo de decepcionarse de sus propias ideas y aun de haberlas conjeturado. Y pese a ello, ese desastre es impertinentemente preciosista.

La comunión se encuentra al concebir un lenguaje posible de visualizarse en una obra de arte, que con inteligencia, creatividad, maña, habilidad, pensamiento, acción, tiempo y suerte se convertirá en un icono de la historia del arte.

Dar una lectura que busque comprender los tamaños y los pesos de una obra, requiere de un enfoque amplio y un pensamiento profundo, deduciendo que cada pieza, es el fruto de lo que la lectura del mundo, evoca en la imaginación del artista.

Basta encarar por un instante la cima y belleza de la pintura sacra; la cual basada en la necesidad ilustrativa de los salmos, llega a conmover tal cual fuera sortilegio, por la excelencia que le caracteriza. Es por ella que sabemos que solo a través del juego, con analogías, metáforas y asociaciones; pueden actuar cada obra y actor creativo, con un repertorio figurativo o amórfico.

“A menudo nuestras intuiciones, observaciones y percepciones exteriores son ya engañosas y erróneas; con más razón debe ocurrir lo mismo en nuestras representaciones internas, puesto que poseen ya una gran fuerza hasta el extremo de que nos arrastran irresistiblemente hacia la pasión”.

E. Hegel

Apoyado de una responsabilidad disciplinada por la experiencia, reconocimiento del otro, desarrollo de los sentidos y/o la auto imposición de metas, acompañadas de una nutrida crítica. El artista pase lo que pase, en su obra que es su vida, siempre debe continuar.

El rubro fotográfico depende frecuentemente de instituciones y discursos. En consecuencia la crítica y la lírica adoctrinan que hacer una mala fotografía es insignificante; hacerla sin pasión, es inexcusable. Para conformarse como creador se debe posibilitar el permear las tres esencias que son motor del espíritu de la vida: la del cerebro, del corazón y del sexo.

El acto creativo es animal y vegetal; sensible por todos en diferentes grados, pero sólo intelectualizado por humanos. Es la esencia de la vida, por lo que es posible entender que el arte es el artista y la fotografía plástica-digital es el contenido de lo que no es posible ver, basado en lo que se abstrae, contrae y desvalija de la realidad bucólica y crispada donde vivimos.

Por ende, ser realistas y críticos, honestos sin decir la verdad, fantasiosos en la medida de los límites de lo improbable, conscientes de la falta de sí mismos, creyentes de lo inverosímil y dudosos de lo posible, es el principio de la interpretación. En un mundo que al abrirse demasiado en algunas áreas, descubre al ente de ojo no educado, falto de sensatez.

Ser es ser percibido y, si bien como alguna vez dijo Duchamp (ibidem) “un autor no necesariamente debe ser un artista, pero un artista necesariamente tiene que ser autor” de su propio micro universo de imágenes, siendo original (entendiéndose como propositivo en el impacto visual), situación que nada tiene que ver con lo estético desde el punto de vista de lo bello, sino de la mirada trastocada por la imagen que produce un conocimiento y no sólo un goce para la vista, sin que lo uno excluya lo otro.

El arte por el arte no existe. La fotografía requiere ser trabajada de forma magistral entre materiales y técnicas, para revelar la taxonomía de su conocimiento, contenido y

significado; no hay que visualizar las características más trascendentales, sino las características menos significativas; influidas por la escuela pictórica y cinética, buscar los indicios que parecen imperceptibles. Menguando un análisis de la forma, estética y de oficio, en donde el arte como un entramado de ideas, encamine a recuperar según el propio lenguaje del creador, el valor de la fotografía.

El arte tiene un valor inestimable en la historia de la humanidad; según Hegel (1770-1831) es “un medio para tener conciencia de las ideas e intereses más sublimes de su espíritu”⁴, donde los pueblos ponen sus concepciones más elevadas.

Silogismos intelectuales, que alojan dudas y despliegan acontecimientos, permitiendo volar en los márgenes de la virtud visible de la creación, en donde el fotógrafo plástico al trabajar piensa en determinado momento y lugar, teniendo que hacer su obra conforme a la idea o espíritu de su época.

“Mi infancia no ha perdido nunca su magia, ni su misterio, ni su dimensión dramática”

Louis Bourgeois

⁴ Hegel, Friedrich (2006). Fenomenología del espíritu. Ed. Pre-textos, pág.48. Barcelona: España.

Por lo tanto, una buena fotografía-plástica es cuando ilustra la existencia individual y se construye bajo el aura abstracta de la construcción metafísica, estética, filosófica, histórica, espiritual, material-sensible, de forma (estilo) figura (contenido).⁵ El artista recompone los hechos de forma imaginativa, para que la obra se exprese, como un resumen histórico cargado de futuro.

Los valores formales del desarrollo del arte fotográfico son de proceso gradual y continuo, en el cual el ojo no es ni independiente, ni indiferente, ni inocente; éste es un medio de conexión entre la mente y el mundo. La psicología y los condicionamientos culturales del fotógrafo hacen que éste perciba el mundo con un determinado carácter y se exprese a través de representaciones particulares.

Pasando al arte, de ser una construcción física a una construcción intelectual, sin por ello caer en el falso circo de la sobre intelectualización de la obra. Por tanto, es posible decir que el genio fotográfico se construye en la mente y después se cristaliza en la realidad, donde los movimientos artísticos y vanguardias no son un cambio del mundo, sino el cambio de un grupo que modifica su forma de ver la realidad.

La memoria es la madre de todas las musas, traducible también en imágenes fotográficas, que son la historia del arte basada en formas, ideas, motivos, símbolos y fórmulas lingüísticas. Catálogo de la vida, escenas y sucesos de lo cotidiano. Hilo conductor de la memoria social, esquemas de representación con su particular significación o simbolismo, curiosidad intelectual por entender la ciencia y disciplinas dispares.

Expresión humana, sin restricciones, que toma elementos de todos los medios para representar el movimiento y el silencio. Llevando los gestos a ser un ritual de tradición para conmover, Nietzsche (Op. cit.), escribió: “la naturaleza del origen está en buscar las huellas permanentes, de las conmociones más profundas de la existencia humana. Obtener el vocabulario para describir las emociones. Recurrir a los antepasados, el mito y la permanencia de la existencia.”

⁵ Si es verdad que la forma, también puede definirse como figura, yo hago una consideración personal de estas y divido forma= estilo= contexto ideológico personal, de figura= contenido= factores técnicos que definen la obra y que por supuesto llevarán a alguna especie de definición estilística de la misma que redondea ambos factores forma= contenido, pero desde mi visión también son separables.

Trasladable a los medios de la expresión artística, que no derivan del espíritu de una época, sino de una figura que la posee, sin ser forzosamente arte. Se puede decir que la imagen forma parte de la cultura como un todo, de manera que no se puede separar la religión de la poesía, del culto o del drama, pues es fruto de un complejo sistema de ideas. La creatividad es otra forma de inteligencia.

Lograr mantener viva la experiencia del pasado y recuperar la memoria, es obra del invento de la imagen fotográfica. La multiplicidad de los fenómenos solo podría ser inteligible si se presupone la existencia de formas a priori, que no derivan de la experiencia aunque forman parte de ella, para conformar los mundos de la lengua personal, invisible e imaginaria.

Cassier (1874-1945) considera que “la ciencia, la religión, el lenguaje y el arte, eran formas simbólicas creadas por la mente para entender el mundo.” La razón humana forma nuestro conocimiento de las cosas, pero no las cosas en sí mismas y todo intento de conocimiento humano es un símbolo creado por el intelecto.

No es verdad que la razón humana abre las puertas que llevan a comprender la realidad, sino más bien toda la mente humana, con sus funciones e impulsos, con todas sus potencias de imaginación, sentimientos, voluntad y pensamiento.

La mente construye el puente entre eso que es innombrable en nuestro paquete humano, que va más allá de la inteligencia y la sustantividad, determinando y modelando nuestra concepción de la existencia, cuestión que respalda mi hipótesis sobre la voluntad creativa del fotógrafo digital, que hace posible ver lo imperceptible, construyendo mundos ajenos y a su vez parecidos a los otros.

La mente está constantemente activa, en la construcción del universo de la percepción y es creativa en diferentes sentidos. Nuestro actuar es como expresa Kant (1724-1804): “Vemos la realidad pero la transformamos en nuestra mente, no sólo con la razón, sino también con la imaginación.”

Los grandes artistas han sido también grandes innovadores de temáticas, al haber variado y consagrado ciertos tipos iconográficos, que generaron prototipos. Aunque los iconos

tienden a poner más simbolismo en la obra de lo que en realidad tiene el artista. Saber que es intencionado e inconsciente, es producto de la sobriedad intelectual, evitando el exceso de erudición y palabras rebuscadas, pues es una forma de revolcar la obra para falsear el valor que ésta tiene.

Es preciso comprender que no se están descifrando códigos, sino metáforas ilustradas, la especulación forma sombras en las ideas. La fotografía plástica no es un organismo que pueda ser basado en el cliché, la hipótesis errada o la falta de rigor intelectual.

Equilibrar el estudio de la forma (estilo) y de la idea (tema)⁶, para que se manifieste con mayor elocuencia el contenido de la fotografía plástica, es el interés que reside tanto en el contenido de la imagen como en la forma del contenido.

En la buena fotografía, la forma no se puede separar del contenido, la distribución del color, de la línea, de la luz, de la sombra y los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, deben también entenderse como vehículo de una significación, que trasciende lo meramente visual.

La vida de las imágenes, continuidad, raíz de su significado y personalidad intelectual, son la sinopsis completa de una idea aterrizada a un plano de los códigos culturales de la sociedad donde transita.

La energía en el estudio de la fotografía-plástica, no posee un tiempo viable de ser comprometido anterior a los años 20s, mas éste aspira a ser en su contenido anacrónico. Hay que rescatar la luminosidad y la motivación expresiva de los ancestros de la creación. Usar la solidez de la vida, abriendo paso a los colores y técnicas bruscas sin esperar la aprobación de los otros, en una fluctuante psicosis colectiva.

⁶ Forma =estilo
Figura = contenido
Idea = tema

*El tema se define desde mi visión personal como el eje central de todas las ideas que conspiraran mediante la forma y figura, para construir la obra.

Aparcando la idealización del artista (fotógrafo plástico) y de la comprensión de su obra, en la intencionalidad, como premisa para que el mensaje transforme. Allí radica lo siniestro, al disfrutar con cierto júbilo del ladrón que come del infantilismo ajeno.

II

-AL BORDE DE LA SOMBRA-

(Lo plástico)

-La soledad, como la desdicha dictan sus propias reglas-

La fotografía es la conciencia colectiva de la humanidad. Ella irrumpe de forma escandalosa, absorbente e iluminada gracias a esa búsqueda obsesiva por imitar la realidad tácita de Niepce (1765-1833) y Daguerre (1787-1851).

Algunos historiadores la han descrito como el lápiz de la naturaleza o los dibujos de luz, calificativos que turbaron emotivamente a los pintores de la época, al revelar cosas que el ojo del pintor jamás había visto. En palabras de Delacroix (1798-1863): “las sombras y las luces se reencuentran allí con su verdadero carácter”⁷.

Parece evidente que ningún creador pudo dominar sus celos ante un estruendo capaz de removerlos de tan cerca. Delaroche (1797-1856) imputó: “La pintura ha muerto”, mientras Ingres (1780-1867) exclamó: “¿Quién de nosotros sería capaz de esa fidelidad, de esa firmeza en la interpretación de las líneas, de esa delicadeza en el modelado?... Es muy bella la fotografía... ¡Es muy hermosa, pero no hay que decirlo!”⁸

En el plano pictórico gestionaron corregir los errores del ojo. Desplegando pintura fotográfica, mientras terceros se apartaron facultativamente del contexto. Estos fueron los que la posteridad dio a conocer como los maestros del arte moderno. Los demás se eclipsaron unos a otros, hasta llegar a una indiferencia casi total.

Cuando la pintura se convierte en algo moderno como el foto realismo, la cámara y la evidencia de la cámara en la pintura hiperrealista contemporánea posa su atractivo por su parecido a lo fotográfico, pero a nivel filosófico, ésta es casi siempre vacía.

Es una ironía activa intencional. El foto realismo es el arte de lo irónico, que en el espíritu de la estética de la tradición pictórica conflictúa a sus actores. No estoy diciendo que sea ilegítimo pintar de esta forma, pero sí que ésta es una técnica frecuentemente utilizada por gente con dudosas motivaciones artísticas.

De todas formas, cualquier método debería estar permitido al producir. Lo importante es el resultado final. Toda teoría puede ser algo que está entre tú y lo que esté pasando.

⁷ Delacroix, Eugène (1923). *Oeuvres littéraires*; Ed. Paul-Émile vol.I, pág.16, Quebec: Canadá.

⁸ Vigneau, André (1963). *Une breve histoire de l'art de Niepce a nos jours*. París: Laffont.

Kandinsky (1866-1944) comentó algo muy inteligente: “una obra sólo necesita el creador que lo crea y la mirada naif de quien la mira”.

Carvaggio (1571-1610) o Vermer (1632-1675) eran pintores que usaban la cámara oscura. Esto quiere decir que estaban proyectando sobre la pared, era fotográfico y se dibujaba a partir de ahí.

Críticos y teóricos han generado demasiadas teorías a partir de muchas ideas y reglas que se han inventado los artistas, y que a corto o largo plazo nos van auto saboteando si se toman al pie. Los estatutos son veneno para el arte. Y aunque se es un cliché, la verdad es que el arte es algo que debes experimentar con tus sentidos, tu corazón, tu alma y no tanto con tu cabeza. Hay efectos que solamente se logran a través de la lente y proyección y no por el ojo humano. Los pintores hiperrealistas siempre hacen una copia de algo, donde los ojos del pintor son sirvientes de la foto, actúan en consecuencia de la luz que construye la cámara.

Lo que verdaderamente interesa son las formas de arte y lo que sucede con ellas cuando se implotan, pues tan pronto como diseñas una forma de arte desarrollas un sistema de reglas. Cuando se habla de reglas dentro de la música barroca y todo lo que emitió de ella Mozart (1756-1791), puede crearnos un falso reflejo de lo que es verdad, hermoso y perdurable, pero aquel que rompe esas reglas será el próximo genio. Beethoven (1770-1827) y Schubert (1797-1828) las rompieron, claro está, con una cierta lógica o sistema.

En el mundo del arte contemporáneo la mayoría es un fraude, banqueros que financian y todo es una basura. Pero luego veo un movimiento conservador que rechaza todo. Y pretenden hacernos ver que estamos en la época del renacimiento, cuando estéticamente podríamos hablar de un neo-barroco. Pienso que si se quiere continuar con algo que se ha hecho hace quinientos años, se está actuando un tanto conservador o, quizás desde la postura más optimista, resucitador.

Antes de la fotografía la experiencia partía del mundo; con ella es de la cámara, y desde lo digital, todo parte del plasma de intervención visual. El error de los viejos y auto saboteados pintores no se encontró en la imitación de la realidad sino en los fondos temáticos instituidos y desarrollados de forma casi gemelar, hasta tirar por los suelos la

propia percepción del creativo; lo especulativo, insinuativo y relativo. Ideológicamente se hablaría de una pérdida del estilo en consecuencia de la norma. El autor existe sólo si se impone haciendo todo referencia de sí mismo, ceder a la norma de producción siempre será en detrimento del estilo.

Lo significativo dentro de mí proceso demanda no trabajar desde lo evidente, aprendiendo a existir en conflagración del significado de mito colectivo que se traslada al sueño individual. Coerción que tiene que ver con la modificación; la alusión y encuentro con lo que probablemente nos antecede genéticamente, lo ascético que nos posee por causal traumático de omisión y/o acción. El “ello” que nos arrastra a vivir y morir por medio de pulsiones, también motivadas por lo exterior. Requiriendo abarcar un proceso de producción jerarquizada por la interpretación, pues la intensidad en mi mundo interno se acopla a una forma solaz y desmonopolizada, para así poder expresarme y a veces desbordar.

Concibo que no sea relevante calificar en fotografía que algo sea o no sea contemporáneo, esto no añade valor ni informa sobre nada. Es peligroso tratar de ser demasiado contemporáneo en el sentido que se piensa en la contemporaneidad como un valor actual; una coincidencia en una serie de tendencias y actitudes colectivas, si tomamos en cuenta que los historiadores del arte empezaron a llamar arte contemporáneo a las neo vanguardias o pos vanguardias entre 1960 y 1990 (*minimal*, conceptual, *body art*, *land art*, etc.)

A la faz de los imitadores de Marcel Duchamp (1887-1968) parece haber un desprecio hacia la obra artística proveniente del medio fotográfico de forma satírica y vulgar; sin embargo, el arte siempre ha ido de la mano con respecto a los avances tecnológicos, técnicos, científicos, de comunicación, producción de imágenes, diseños, moda y artefactos de cada época.

Es notable que la forma de producir arte actualmente es muy diferente de la de hace un siglo, cuando concluyó la década en la que se hicieron en el arte las grandes innovaciones creativas vía: Picasso (1881-1973), Matisse (1869-1954), Braque (1882-1963), Gris (1887-

1927), Leger (1881-1955), Mondrian (1872-1944), Malevich (1879-1935), Kandinsky (1866-1944) y Duchamp (1887-1968).

A modo de un secreto que se transmite entre conspiradores, las distintas formas de arte parecen haberse vulgarizado y menospreciado por la falta de personalidad de sus actores en un vacío de conceptos, que por supuesto incluye a la fotografía y los fotógrafos.

Si se asimila con detenimiento el caso Duchamp (Ibídem) se deduce que “fue un pintor de ideas, no cediendo a la falacia de concebir la pintura como un arte puramente manual y visual, la transformó a veces en cartografía simbólica, como a sus objetos en ideas, lo cual hizo de su obra no un sistema de pintura sino un método de investigación interior”⁹.

Siendo oráculo, en su afonía fue franco, testificando “el arte es la forma más perfecta de la existencia a condición de que el creador escape a una doble trampa la ilusión de la obra de arte y la tentación de la máscara del artista. Ambas petrifican; la primera hace de una pasión una prisión y la segunda, de una libertad una profesión.” (Duchamp, 1968)

Bajo la premisa de existencia de un estilo plástico-digital, éste requeriría imponer una mirada asumiendo certezas o riesgos con el fin de proyectar un discurso. Imponer una mirada resulta en el formular, evocar, significar, evidenciar, controvertir, denunciar, provocar, ironizar, sistematizar, citar, parafrasear, contextualizar, dar sentido, trivializar, confrontar, exhibir, divertir, conmover, esquematizar, señalar, desplazar, derribar, emular, homenajear, reaccionar, acotar, explorar, vivenciar y un sin fin de posibilidades.

Es absolutamente necesario encontrar el placer de fotografiar, si es que se pretende ser un autor, a pesar de parecer que la belleza se ha vuelto marginal en el mundo del arte contemporáneo, donde se avecina un mal entendido posmodernismo o algo que Ángela

⁹ Cancino Andrade Fernando. (2012). Duchamp ¿Por siempre?[PDF]. Fernuchi. Disponible en: <http://fernuchi3.blogspot.mx/2012/05/aqui-estuvo-duchamp-arte-hoy.html>. 2013

Ndalianis¹⁰ llama neo-barroco, elevación en que la tradición barroca americana se impone desde la escritura de Borges (1899-1986) y Cortázar (1914-1984) hasta Moulan Rougue.

Estado que podría explicar el nacimiento de autores fotográficos contemporáneos de finísima calidad en materia artística del continente, que van desde la laureada Anne Leibovitz(1949-), la estadounidense Mary Ellen Mark (1940-2015), los mexicanos Graciela Iturbide(1942-) y José Luis Cuevas (1973-) a los cubanos Vida Yovanovich (1949-) y Juan Carlos Alom (1964-)

El sentido del arte está en cometer riesgos, tomar caminos no surcados, lanzarse al vacío, innovar, comprobar y desaprobando poéticas traducidas en hechos, piezas o conceptos. Nada que intente funcionar mediante fórmulas perdurará, lo que descarta en cuanto a peso histórico (no económico) cualquier tipo de arte decorativo. Se trata de anidarse en un tejido entre la vida, sus vacíos, aciertos, desaciertos y una técnica perfecta (para el individuo en colectivo), que traduzca el pensamiento complejo en algo epilógico.

La fotografía revela la inteligencia del que la piensa y su claridad de pensamiento, en ella no se debería estimular la mediocridad, sino la evidencia de preocupación intelectual para corromper lo establecido. No es bondadoso gratificar socialmente la ocurrencia, sino la agudeza perfectamente extraída de una investigación de caso.

Hay que discutir de manera suntuosa esa ambición de aproximarse al empirismo, proveniente del renacimiento y motivada por la fotografía. Leonardo Da Vinci (1452-1519) anotó: “La mejor manera y la más perfecta de pintar es la que imita mejor, y que hace el cuadro lo más parecido al objeto natural que representa”¹¹. Haber pronunciado esto tuvo sus costos, más allá del polémico virtuosismo.

Para lograrlo, gran variedad de artistas desde el siglo XV emplearon diversos medios ópticos; Da Vinci (Op. cit.) utilizó la cámara oscura, también conocida por Aristóteles (384 a.C-322 a.C). Se conoce que Jan Vermeer de Delft (1632-1675), consagrado como uno de los más admirables genios de la pintura occidental, empleó la cámara oscura, al

¹⁰ Ndalianis, A. (2004). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary entertainment*. London: The MIT Press.

¹¹ Vigneau:op.cit.,pag.42

igual que una multiplicidad de pintores Holandeses, que aplicaron éste o el llamado *phisionotrace*¹². Lo que prueba que algunos artistas ambicionan más que la realidad, la ilusión de la realidad.

En 1787 un pintor irlandés, Rober Berker rastreó la entelequia de un panorama (pintura panorámica basada en el mismo principio que el vigente cinerama). Frente a él un espectador es colocado en semipenumbra al centro de una inmensa pintura circular de más de cien metros de largo y dieciséis metros de alto que representa escenas cotidianas o históricas, pretendiendo la ilusión de encontrarse dentro de la acción. Un ancestro de lo más novedoso del cine actual 4D.¹³

Esta innovación une pintura, cine, teatralidad y fotografía. El conquistador Napoleón Bonaparte (1769-1821) hacía narrar sus victorias por vastos cuadros transparentes sometidos a iluminaciones cambiantes donde el espejismo de la materialidad era llevado aún más lejos con música o ruidos apropiados al espectáculo, para aumentar el drama de estos lienzos que pintó el también padre de la fotografía Daguerre (Op. cit.); en su indagativa por hallar la realidad, procuró fabricar pigmentos luminiscentes, erigiendo la fotografía y patentándola como daguerrotipia.

Con el éxito de su invento, los pintores se abrumaron de forma visceral y rival, no podrían pasar un pincel sobre un lienzo sin que se interpolara, consciente o inconscientemente, la imagen fotográfica. Descartando que en la creación no haya un deber, hay un ser. Es por eso tal vez, que en esta época escatológica algunos fotógrafos nos vemos atraídos por la pintura.

La influencia recíproca de estas plataformas de expresión es extraordinariamente compleja, al señalar la dirección de la fotografía a la pintura, relatando una pasión tortuosa, palpitante, pujante y un dolor placentero que desde su primer encuentro nunca ha decaído.

¹² Gimple, J. (1930). El artista, la religión del arte y la economía capitalista, París: Gedisa.

¹³ Cine 4D es un sistema de proyección, que busca una mayor inmersión del público en el ambiente de la película, recreando en la sala las condiciones que se ven en la pantalla, como niebla, lluvia, viento, sonidos más intensos u olores, así como vibraciones.

Embisto intertextualmente en “Esencia de humanidad”, “Kadabra” o “Umbral”, imágenes secuela de influencia carvaggista, alusiones a la deformación e iluminación de Rembrandt (1606-1669), estructuras contemporáneas del pintor Gottfried Helnwein (1948-), formación en capas de lectura visual, separada por tonos fluctuantes en color y oscuridad de Mark Rothko (1903-1970) formas de los personajes tácitamente escultóricas también inspiradas por “El éxtasis” del escultor Bernini (1598-1680) o “La piedad” de Miguel Angel (1475-1564), la pictorialidad relativa a la muerte y el sexo de fotografías pictóricas como Peter Witking (1939-) y Jan Saudek (1935-), el enfrentamiento a personajes extraños de Diane Arbus (1923-1971), el vicio y la autoridad del autorretrato de Nan Goldin (1953-), junto con el drama enredado de textos capotescos, vernescos, kafkianos y realismo mágico latinoamericano. Hablo de un caos muy tercermundista, acotaciones que investigadores, periodistas, críticos, curadores e historiadores como el neoyorkino David Lida y los cubanos Willy Castellanos y Juan Antonio Molina, han hecho mención al traducir mi exposición visual en letras, curaduría, discursos o críticas.

-Soy la historia de mi propia oscuridad auspiciada por los otros.-

A veces sucede que el corazón acaba velando en la distancia la belleza de las cosas ya vistas, desde las más intensamente vividas a las más pálidas. Soltar el pasado y seleccionar las posturas que se requieren para proceder el sendero de aprendizaje del propio lenguaje; refiere la búsqueda de imágenes poderosas, junto con experiencias complejas, especulando desde lo más interno.

Es posible tratar temáticas complejas trasladándolas a elementos viables con un cierto tino y comprensión de los propios símbolos en el estado de la personificación del “ello”, separando “yo” o “súper yo”, aun cuando no se usen elementos puramente humanos sino paisajes, objetos, parámetros de luz u oscuridad.

Estoy consciente de que a veces puedo relatar un recuerdo nublado, un documento inconcluso, una pieza de mi vida enmohecida, algún espacio hueco de mi propio sentir, y seguir siendo honesta. Porque esa es la verdad interior que no puede ser comprobada. No necesita ser comprobada. Mi trabajo se ocupa de rescatarme o hundirme en el comportamiento esquizofrénico de lo salvaje, las catástrofes personales que no dejan de morar paredes corporales, reflejo o complejo y sentimientos en transición, que cuando logro trascender remiten a lo instintivo.

El discurso es una plataforma firme y compleja con capas de lectura y escritura, unas más superficiales o epidérmicas, otras abismalmente densas o quirúrgicas. Lenguaje y discurso son dos plataformas muy diferentes desde donde asir, entender y reflexionar la creación, para clarificar en imagen y dar con ello un sentido.

El discurso es sólo si lleva a una experiencia estética, si no se corrompe, cae y pasa casi como maldición babilónica cien años de nada en el absurdo de la creación contemporánea. Esto enseña la vanidad de la pintura que fue creerse el retrato fiel de la realidad, pero llegado el cine, la fracturó y la desplazó. Es posible que la fotografía en postproducción sea ahora capaz de superar ambas, en referencia a los dislocamientos de la realidad, con mayor

cantidad de generadores (fotógrafos) y plataformas de difusión de lo que cualquier sala o galería puede aportar al cine o a la pintura.

Sumar y restar no metamorfosea en científicos. Escribir y leer no hace a alguien un novelista, ensayista o poeta, que transfigura y comunica en un rico léxico sus desasosiegos e intereses. Entender la utilización de un dispositivo fotográfico hace de un ejecutor un técnico; utilizar el idioma fotográfico es balbucear. Y de esa estancia prevalecen quienes trazan un eje claro para ser autores con una disertación, que logra proyectar una experiencia estética y transformar al espectador.

Retomando el entronque histórico de la fotografía en relación a lo pictórico, cabe decir que pintores y fotógrafos mantuvieron relaciones bastantes armoniosas durante su crecimiento hasta 1859. No pudo ser de otra manera, ya que numerosos pintores, como Delacroix (1798-1863), Horace Vernet (1789-1863), Degas (1834-1917), practicaron la fotografía, y otros tantos fotógrafos, como David Hill (1802-1870), Charles Nègre (1820-1880) y Nadar (1820-1910), fueron antiguos pintores.

En la primera exposición pública de fotografía (1839), “los dibujos fotográficos” fueron colgados entre las telas de los pintores, enjuiciando a los pintores en relación con la fotografía y viceversa. Es posible decir que siempre se han examinado los lazos de unión posibles entre estas plataformas de lenguaje, por ello, se llega a la innovación en la foto pintura¹⁴ y el clisé de vidrio. Debido a esto, los fotógrafos tomaron confianza en sí mismos a medida que se perfeccionó la imagen y creció el sometimiento de los pintores con respecto a ellos.

Por esto, *Spectator* de Londres aconsejó a los pintores “para resistir a ese formidable rival (...), dedicarse, más que nunca, al estudio de la luz y de sus efectos sobre el tinte de los objetos y sobre la tonalidad general de los temas representados, y esforzarse por dar la impresión del movimiento de los seres vivos, del follaje, del agua, de las nubes”¹⁵. Claude

¹⁴ La fotopintura consiste en proyectar sobre una tela sensibilizada la ampliación del negativo sobre placa de un retrato para obtener un positivo en tamaño natural, sobre esta ampliación se agrega color con pincel.

¹⁵ Vigneau:op.cit. pág.177.

Monet, en aproximación a lo dicho, aprendió, despertado por la ambición de los fotógrafos de atrapar el instante, el movimiento en colores, plasmado en el chapoteo que riela sobre el blanco de la barca móvil, el sol que tiembla en las hojas agitadas por el viento, los reflejos de los reflejos, etc.

Por otra parte, Edgar Degas fue uno de los pintores más estimulados por la fotografía. Paul Valéry, que lo conoció bien, escribió: “Compuso fotografías como quien compone un cuadro”¹⁶. “A veces, en sus cuadros, corta las piernas o los cuerpos de sus personajes en los bordes de la tela, como un fotógrafo que no hubiera retrocedido lo suficiente. No duda en pintar basándose en clises, para captar ciertas expresiones fugaces registradas por el objetivo. Degas intenta fijar ese momento inestable en que un personaje ya no posa sino que vive frente al pintor que lo registra. El artista quiere ser tan sensible como la placa. Para acentuar esa impresión de instantánea se cuida de “apurar” su cuadro, confundiendo así la rapidez de la visión y la rapidez de la ejecución”¹⁷.

Como siguen trabajando pintores de la actualidad, quienes andan la vida buscando exactitud a la hora de crear, pero modificando siempre la realidad con dirección a sus pulsiones, pasiones, obsesiones y perversiones.

Cuando los fotógrafos adquirieron conciencia de una personalidad individual, éstos la expresaron como un arte igual a las artes de “academia”, debido a su habilidad para poder dedicarse a todos los géneros, incluso a la alegoría. Acto, que Charles Baudelaire (1821-1867), contrarió cuando comentó: “La fotografía no es un arte sino una industria. Es necesario que vuelva a su verdadero deber, que es ser sirvienta de las ciencias y de las artes”¹⁸, pensamiento que parece también haber inspirado a Barthes en algún momento de su investigación.

Abandonando la antiquísima posición baudelaireana como un ente familiarizado con lo fotográfico analógico y atravesada por lo plástico-cinético. Rescato el emergimiento en el planeta de otros autores, que sorprenden por la forma en que utilizan los medios digitales,

¹⁶ Vigneau:op.cit. pág.33

¹⁷ Baudelaire, Charles. (1860) .Salon de 1859, *Curiosités esthétiques*. París:Pléiade.

¹⁸ Baudelaire, Charles:op.cit. pág.771.

no sólo desde el parámetro técnico sino de la influencia y visión, en que, a partir de un conjunto de imágenes, se es capaz de proyectar una experiencia estética sorpresiva y transformadora para el público que le observa, quien ahora, más que en otros tiempos, también se obsesiona por la fotografía desde un punto de vista cultural.

La imagen es un acto de resistencia, que está obligada a hablar y no se callará nunca. Lo más interesante de lo fotográfico es lo no dicho, la retórica está en la superficie, en una economía del no decir, donde, a partir del encuentro de varios puntos de contacto muy definidos, se asegura la identificación de una generación de fotógrafos que recién iniciamos con preocupaciones y temáticas similares, lo cual es muy significativo y un signo de los tiempos.

Los desgarramientos en el rostro de la imagen evocan gran cantidad de aspiraciones, que se forjan desde la ficción, ya sea metafórica o fársica, examinando descriptivamente temáticas como la intimidación, lo circunstancial, el desaliento, el sacrificio o el asesinato. Es claro que hay algo en el ambiente que ha desencadenado un efecto doppler de ira, separación, utopía, cólera e intransigencia. Pero para llegar a topar los alcances de estos tópicos se requiere abandonar el ser anodinos, irrelevantes, candorosos, dispersos e involuntariamente hilarantes.

-Todo gran mal posee un gran bien y viceversa-

Es imposible disimular la promiscuidad de las bellas artes, acuñada durante todo el siglo pasado, que les ha convertido en artes esclerosadas, corrompidas por el flujo de la posmodernidad¹⁹ de finales del siglo pasado y principios del nuevo, generando una procreación mestiza de formas mutantes, que lleva a interesantes estilos de concebir los mensajes.

Al nacimiento del cinematógrafo los impresionistas atribuyeron importancia al desarrollo que tomaba la fotografía en la vida de su tiempo. Charles Cros (1842-1888) veía en ella un medio para estudiar los problemas de la descomposición de la luz y llevar más lejos la experiencia del impresionismo, mientras Seurat (1859-1891) creía en el estudio del movimiento por la fotografía.

Pero Renoir (1841-1919) le estaba agradecido a Niepce (Op. cit.) y a Daguerre (Op. cit.) por haber liberado a la pintura de una cantidad de tareas fastidiosas, empezando por el retrato de familia. “Ahora el comerciante que quiere su retrato va tranquilamente con su vecino el fotógrafo. Es peor para nosotros pero mejor para la pintura”²⁰.

La visualidad y la imaginación ante la falta de claridad frente a la imagen fotográfica, permitió trabajar a través del otro, siendo la auto referencialidad de la conjetura mental el tema relativo a la apreciación y la mirada. Eduard Manet (1832-1883) fue el primer pintor que “liberó la pintura”. Influido por el poeta de “Las flores del mal”(Charles Baudelaire,1857), pintó “El bebedor de ajeno”(1859), lienzo voluntariamente no fotográfico en que éste construye el personaje y la botella de ajeno con una sombra doble, lo que es evidentemente contrario a las leyes de la óptica. Éste faculta el aparente divorcio entre foto y pintura, augurando una reconciliación que toma forma por medio de la experimentación de fotógrafos interesados en lo artístico, por medio de la alquimización de conceptos resaltados por químicos en laboratorio y eficientados por la llegada de lo digital.

¹⁹ Movimiento cultural occidental que surgió en la década de 1980 y se caracteriza por la crítica del racionalismo, la atención a lo formal, el eclecticismo y la búsqueda de nuevas formas de expresión, junto con una carencia de ideología y compromiso social. Sin embargo es difícil confesarla como una realidad reconocible o verificable, puesto que esto es lo que precisamente falta a este concepto: orden, unidad, coherencia, sistema, totalidad. E incluso se podría asumir que aunque predico constantemente en este texto el uso de la palabra posmodernismo, al ser fundamentado dentro de un contexto tercermundista latinoamericano, mi visión se asemeje en algunos casos más al modernismo a que este concepto que pretende superar la modernidad.

²⁰ Renoir, Jean.(1962). Renoir. París: Hachette.

La gran innovación de Manet (Op. cit.) está en que no sólo realizó una pintura no fotográfica; paradójicamente, es una pintura no realista, aunque a menudo elija temas realistas, tal cual sucede en la relativamente reciente transfusión de la pintura a la foto. Una técnica usa a la otra para así resignificarse y transmutarse, lo digo por aquellos que manipulamos la imagen hasta hacerla ganar características de lo pictórico y perder de lo fotográfico.

Quien sabe respirar el aire de mi trabajo sabe que es un aire de altura, un aire fuerte.

Es preciso estar hecho para ese aire,

de lo contrario se corre el peligro no pequeño de resfriarse en él.

El hielo está cerca, la soledad es inmensa.

¡Más que tranquilas yacen todas las cosas en la luz!

¡Con qué libertad se respira!

En 1886 Zola (1840-1902), separado de sus amigos impresionistas, decepcionado por su pasión casi exclusiva por las búsquedas técnicas, inspirado en Manet y Cezanne (1839-1906), publicó su novela “La obra”, describiendo la inhumanidad e insensibilidad del artista que consagra su vida al culto de lo bello.

Una de las escenas más dramáticas es aquella en la que el pintor no se puede resistir al goce estético de tomar como modelo a su hijo, quien acaba de morir hace algunos instantes: “El trabajo secó sus parpados, aseguró su mano, ya no tuvo delante de sí a su hijo helado; sólo tuvo un modelo, un tema cuyo extraño interés lo apasionó. Ese diseño exagerado de la

cabeza, ese tono seroso de la carne, esos ojos parecidos a agujeros sobre el vacío, todo lo excitaba, lo inflamaba. Retrocedía, se complacía, le sonreía vagamente a su obra”²¹.

El artista es sádico pero también un vulnerable masoquista, en él la muerte actúa como la más grande de todas las maestras y la vida como la más fecunda alumna. Por lo que al estar siempre acompañados de la muerte, también se renace con constancia. Resultados dispares evidencian que ningún artista ni público espectador es plenamente virginal, pues aun en ese campo, teóricamente privado, se está experimentando con el dominio y la distinción de los controles que rodean la pieza artística.

Sin atender ninguna exigencia moral, lo anterior resume la obsesión lujuriosa por contener la imagen que no incuban los otros, la fotografía, que al hacerse masiva, invita a todos a emerger al placer voyeur, postergando la intimidad.

Desde la fracción de mi orgullo conceptual busco opciones de perspectiva y narratividad, para encontrar el propósito de lo que nos conecta, no lo que nos une, más bien lo que ata, obliga, apasiona y mata. Eso que está fuera del sentido común, el valor y el estado de humanidad. Me inspiro y complazco en encontrar lo que no corresponde a los conjuntos éticos, culturales, estéticos y morales.

Aquello que provoca a su vez piedad, asco, admiración y terror, por su diversidad, salvajismo y vulgar naturalidad, sin comulgar con la normalidad, es aquello de grandes defectos y feroces virtudes conceptuales, eso que supera nuestras expectativas sobre el equilibrio y lo nocivo. Para existir acepto la enajenación ajena, la inexcusable belleza y la monstruosidad de mi propia cerrazón, para agenciarme la potestad de realizar mi obra.

Los terrenos de lo artístico encriptan bajo las sedas del discurso, conjuntando los contenidos del artista como observador-ejecutor, lejano a los cánones de comportamiento social. La elevación de lo pragmático frente al desconcierto provoca un falso concierto erotizador del ojo, cuando preexiste la posibilidad de generar algo indolentemente magnífico, “el ello” que aún no ha nacido ni se ha acunado entre el pensamiento, la herramienta y la acción.

²¹ Zola, Emile.(1952). / *Oeuvre*, vol.II, París: Fasquelle.

Analizar la deconstrucción modernista en la fotografía es el operador corrosivo de las líneas de fuerza, articulaciones y polos de intensidad que ésta impregna. La obstinación de los cimientos pictóricos, fotográficos-analógicos, de intervención, cinéticos y teatrales, se corrompen por los medios digitales, plataformas, planos de superposición y nuevas formas de impresión donde la fotografía como práctica desmonopolizada se hace osada.

A finales de los años sesenta se trató de desgajar la concepción de la obra fijada sobre el lienzo o en el volumen cerrado de la escultura. Ésta era pura, bruta y primitiva, auto conjurándose en una especie de expresionismo sangriento proveniente de la post guerra, que pretendía acabar con la autonomía de la obra, rozándola y confrontándola con lo real y lo social, donde autores como Clement Greenberg (1909-1994) lucharon mediante su crítica contra el ideal de una ontología de la obra de arte y los grandes mitos greenberguianos de la especificidad y la pureza de cada forma de arte.

La fotografía, como proceso de cognición resurgió en un icono representativo de un sentimiento, entre lo invisible o concebible, mediante la mutación de un objeto, que dentro del proceso conciliador de las más recientes series de mi obra, abarca conceptos como:

- a) la obscuridad
- b) el color reducido en su expresión
- c) espacios no especificados
- d) nichos devocionales

- e) aura religiosa
- f) el rito
- g) lo estático
- h) la puesta en escena
- i) lo erótico
- j) la referencialidad a otras artes
- h) la ornamentación
- i) el mimetismo
- j) la androginia
- k) el ocultamiento
- l) la condición humana
- j) el “ello”

Es importante resaltar que en mi obra el cuerpo actúa como el mediador de la reciprocidad frente a la mitología del sufrimiento, de la violencia paródica y de la mística. La foto equivale a la documentación de eso restante.

Retornando al parametro pictorialista; Christian Boltanski (1944-) afirmó que ”las fotografías están bajo el dominio de la pintura, se halla la influencia pictórica en los tipos de iluminación, el desenfoque, etc. Incluso en el retrato y el paisaje, pero gracias a los pintores-fotógrafos es que ésta carece de complejos frente a la pintura”²².

²² Jean-Francois Chevrier. (1989). Une autre objectivite. Milán: CNAP, Idea Books.

Por ello es que ahora se ha de denominar como obra todo aquello que concretase un proceso mental o una actitud que simbolice una forma, un proceso, un mapa. La fotografía artística o “plástica” entró en el campo del arte barriendo la tradición de un medio anclado en su propia historia, como imagen-huella, reliquia o documento con calidades definitivas a menudo mediocres. Es ampliamente posmodernista y polémica debido a la contaminación de los medios que constituye una de las principales determinaciones del arte contemporáneo.

Un ejemplo de ella es la foto escultura pictórica del artista mexicano Gabriel Orozco (1962-) en La bienal de Venecia, “*el jeu de paume*” o los foto-cuadros de Jean-Francois Chevrier (1954-), que designaron una forma fotográfica concebida en relación al modelo pictórico, sin que por ello intervenga el acto de pintar, y que es posible lograr bajo el uso de la luz o la edición fotográfica por filtros o capas, como sucede en Instagram.

En cuanto a mi proyecto visual, es posible observar una reciente formación estructural (2013), donde toda serie es impresa sobre láminas de papel de algodón o sedas posteriormente retocadas e iluminadas a mano con acuarelas, pasteles, lápices y carboncillos, técnicas antiguas realizadas con instrumentos y proyecciones sobre la modernidad.

La fotografía plástica reclama para sí misma una afinidad interna con la sombra y la materia, explora su riqueza, sus suntuosidades visuales en oposición a una fotografía calificada de vulgar y charlatana, situando de nuevo al espectador en presencia del ruido y el silencio visual que de ella nace, apelando al temblor suscitado por la emoción.

Ésta es una especie de novela personal, desarrollada en un estilo y gusto individual, pretendiendo la iconicidad, a diferencia de la fotografía objetiva, purista, periodística o científica, destinada a restituir la factibilidad de las cosas. Es duda, pues constituye una imagen ontológicamente incierta, que no deja de titubear aun en su reconocimiento; poniendo en tela de juicio todas las otras prácticas artísticas va desdibujando fronteras.

Cada línea de la manifestación digital crea un nuevo efecto. Pronto los porqué del cómo se ha llegado tecnológicamente a ello ya no importaran y sólo quedara el sentimiento; ese encuentro con el gesto poético, la textura y la forma, que se eleva a plegaria en un atril artístico, para crear un espacio escénico, por medio de lo lírico, la copia o la réplica escenográfica.

La pintura del renacimiento sirve mayoritariamente para pensar en paráfrasis fotográficas y otras formas de arte contemporáneas, como realizó el fotógrafo argentino Marcos López (1958-) con el perrito de Jeff Koons (1955-), como ofrenda a ekeko²³. O bien durante el trabajo que he realizado en la serie “Esencia de humanidad” por medio de una emulación latinizada y heterogénea del icono virginal cristiano, con una retribución estética de las tehuanas oaxaqueñas. Hago notable un deseo en hallar la ternura de los objetos mágicos.

“Ninguna distancia salvadora separara al modelo (real) de su representación (icónica)”

PLATÓN en el Crátilo

Italo Calvino (1923-1985) consideró “el universo como el ruido de identidad que significa la trágica confusión de las palabras y de las cosas, de la representación y de lo real”. Tratar de bocetar los límites de la imagen, que sirve para dar un tratamiento a la invisibilidad, que fluctúa más allá de la realidad pre-existente, la imaginación activa²⁴, lo innombrable²⁵ y la

²³ Ekeko (Equeco) es un dios de la abundancia, fecundidad y alegría. Así mismo es una manifestación cultural característica del altiplano andino y aún hoy en día recibe culto en Bolivia, Perú, las regiones del norte de Chile y Argentina así como el oriente de Venezuela, donde concretamente se le conoce con el nombre de Don Juan del Dinero.

²⁴ El Libro Rojo, de Carl G. Jung fue producto de una técnica que el mismo Jung denominó como Imaginación activa, que es un método para establecer un diálogo activo en estado de vigilia con lo inconsciente, y consiste en centrar la atención en una imagen, proveniente de un sueño. Para Jung, esto provoca una interrupción temporal del control yoico, y por ende una inmersión en lo inconsciente; con esta técnica recogió ilustraciones minuciosamente detalladas, que volcó en su bitácora personal El Libro Rojo (Rotes Buch) y que después razonaba al analizarlas y escribía acerca de esto en su Libro Negro (Schwarzes Buch). En ella se explora la intuición sin necesidad de la razón.

²⁵ O bien un fantasma psíquico, entendido como esas imágenes que no se borran de la memoria personal y que son capaces de afectarte como individuo, como ser, y a su vez desafiar los límites de la imaginación. Proviene generalmente de un evento terrible, condenado a repetirse una y otra vez, ocurrido tras un hecho violento, una ausencia, la muerte, e incluso la llegada de otras vidas a la propia, una sucesión química-cerebral y filosófica, que transgrede nuestro propio conocimiento de la realidad y que con constancia llega a los artistas autorales. Es un instante de dolor, algo muerto que parece por momentos vivo, un sentimiento suspendido en el tiempo, una fotografía borrosa, un insecto atrapado en el ambar.

destrucción ritual como un estado de sintomatización de la propia experiencia, en que para que el ser esté a salvo, tiene que existir entre la imagen y aquello de lo que es imagen una distancia, un déficit ontológico, que no es más que otra forma de travestismo visual, proveniente de la Escuela de Dusseldorf (Op. cit.) de la "forma-cuadro", frontal y rigorista que se fragmenta frente al posmodernismo de los años 80s, de donde proviene el naciente retorno al pictorialismo renovado con interés por las técnicas antiguas.

El neopictorialismo propone una reordenación de las categorías estéticas modernistas: trata de renunciar a las separaciones para pensar la obra como una mezcla de prácticas y de materias como articulación de lo objetivo y de lo subjetivo, conjunción feliz de la materia y de la forma, reconciliación de la técnica y del arte.

Flexibilizando formalismos que acuden al tratamiento de las fotografías-pinturas, compuestas de porte, sensitivas y rijosas, de colores y materias preciosas, en posesión de esa seducción de fin de siglo, donde se ramifica la fotografía denominada de "puesta en escena", del kitsch o pastiche, en que también se fotografía la imagen de la imagen, que se traviste con el paradigma de la reapropiación en esparcimiento, dentro de la imagería porno-kitsch, reavivando el éxtasis místico de Satanás y los santos. Truco melancólico que realza el valor de los clichés, para deconstruir las mitologías y contribuir a la transformación del aparato ideológico y cultural existente en el arte, en mi propia obra y en la sociedad en general.

El fotomontaje surgió como práctica emblemática de las vanguardias entre guerras, una estética del fragmento y del choque. En él se denuncia de forma implícita la falsedad de las mitologías corrientes sobre la fotografía, como una imagen supuestamente transparente e inmediatamente significativa.

El fotomontaje señala dos realidades: lo que se destruyó y lo que puede ser reinventado en el futuro. Más allá de su innegable incitación plástica, el fotomontaje posee un poder eminentemente destructivo, una verdadera deflagración de la imagen y la conciencia que destruye los esquemas tradicionales y la figura del artista. Aludiéndole en mi serie

“Kadabra”, posterior a la toma fotográfica, se insertan relatos escritos en torno a la mitología árabe y hebrea de una de las más antiguas bendiciones y maldiciones que conforman un relato estático sobre el poder de la palabra, desde un personaje incubo.

Se está actuando contra una visión devota del arte, articulando trozos de una realidad evanecida, para hacerla inteligible a los que se hallan sumidos en el caos del mundo. El fotomontaje ofrece la única respuesta adecuada a la disociación y a la fragmentación que caracteriza la percepción, como un espacio de perspectivas plurales, correspondiente a una destitución del punto de vista dominante, proponiendo un efecto frontal, tabular, anti-perspectiva y antinatural, que articula lo textual, lo visual, y está regido, de forma sistemática por un recorte geométrico.

“¿Que es un símbolo?

-Decir una cosa y significar otra.

Y ¿Por qué no decirlo directamente?

-Por la simple razón de que ciertos fenómenos

tienden a disolverse si nos acercamos a ellos sin ceremonia.”

Edgar Wind

Con una actitud escandalosamente pasiva, se puede asistir al banquete de las ideas, encontrando en sí la propia autoridad encaminada por la deformación. La depravación es exquisita, poderosa, inmensa, natural y necesaria para explicar el mal. Los excesos y anacronismos comulgan en el ideal de misterio. Puerta del arte moderno, desde Gauguin (1848-1903) hasta el pop art, pasando por Picasso (Op. cit.).

Para Baudelaire (Op. cit.) la madre naturaleza es perversa y fea: impulsa a matar al semejante. Lo que es natural es, a su vez, falta de belleza y moralidad. La naturaleza es monótona y banal: “Quisiera las praderas teñidas en rojo, los ríos amarillos de oro y los árboles pintados de azul. La naturaleza no tiene imaginación”²⁶.

Gauguin (Op. cit.) realizó el sueño del poeta proclamando la superioridad de lo artificial sobre lo natural. Todo lo antinatural le gustó, consagró su vida a imaginar contra la naturaleza. Y desde luego consideró que tampoco el fin del arte sea imitar la naturaleza.

¿Para qué reproducir lo que la biósfera ofrece a nuestras miradas? Continuar bajo el estatuto bartiano de la fotografía sobre la reproducción y la revelación de lo sustancial trasladado a lo fotográfico; hace considerar un trabajo pueril, indigno del espíritu al que se dirige y que lo produce, el cual sólo terminará por revelar su impotencia y la vanidad de sus esfuerzos; porque la copia siempre será superada por el original.

Jean Moreas (Atenas, 1856-1910), en su manifiesto (1886), definió los objetivos y los medios del simbolismo: “La poesía simbólica trata de vestir a la idea con una forma sensible (...) no sería un fin en sí misma pero sirve para expresar la noción, que continuaría sujeta a ella. La idea, a su vez, no debe dejarse ver privada de las suntuosas togas de las analogías exteriores, ya que el carácter esencial de arte simbólico consiste en no ir jamás hasta la copulación de la concepción...”²⁷

Al no ser tan directos, brutos, ni banales, se conquista la alegoría que conecta mi obra con el simbolismo, donde no cuentan los objetos que rodean la imagen sino la interpretación

²⁶ Levallois, Jules. (1895, 5 de enero). “Au pays de Bohême”, *la Revue bleue*, 35-38.

²⁷ Moréas, J. (1886, 18 de septiembre). “Le Symbolisme”, *Figaro littéraire*, 14-15.

que le dota la propia inteligencia y sensibilidad. Permitiendo la invención primigenia de lo que no existe en la realidad, sino en la psique personal.

El universo para la gente de letras y artistas, es una proyección hacia afuera del alma humana en tanto participa del ser. La poesía, lejos de vivir psicológica debería ser psíquica, porque no consiste en nada más que en la materialización de una experiencia, en la expresión de un mensaje inefable. Por lo que el arte descubre el sentido oculto de los objetos que son para el artista símbolos de una vida profunda, y correspondencias entre lo visible y lo invisible.

El tema del artista está en él y para sugerir sentimientos e ideas en la actividad se intercambia por medio de formas, combinaciones de líneas, planos, sombras y colores; vocabulario de una lengua misteriosa pero milagrosamente expresiva. “Teniendo siempre el derecho de exagerarlos, atenuarlos y deformarlos, no sólo según su visión personal, sino los moldes de su personal subjetividad, (...) y las necesidades de la idea a expresar”²⁸.

-Bajo la equilibrada apariencia,

la verdad es que estamos completamente fuera de control.-

El único argumento que puedo hacer en favor de un arte, que tenga su propio espacio como disciplina, es que ésta sea utilizada como un territorio de libertad, un lugar en el cual se pueda ejercer la omnipotencia sin el peligro de ocasionar daños irreparables, experimentando y analizando los procesos de la toma de decisiones en que se pueda hacer algo “ilegal” sin amenaza de castigo.

La creación es un pedazo de nuestra alma (quizás lo que puedo considerar el auténtico punctum humano), un rastro que se abandona a suerte de trascender en los otros. Producir

²⁸ Aurier, Albert; reimpresso en Aurier:Oeuvres Posthumes. (1891, 6 de marzo). "Symbolisme en peinture, Paul Gauguin", Mercure de France; 20-22.

obra lleva a cuestionar el ritual del orden y jerarquía. Guía a la hora de estudiar la diferencia entre la percepción funcional y la percepción estética. Otro espacio para advertir las diferencias en la toma y propiedad de decisiones, conectando lo digital y adjuntando lo plástico.

Un elemento—y obstáculo—fundamental al realizar dictámenes, particularmente cuando se trata del concepto en fotografía, tácitamente conectado al gusto, en que regularmente se piensa que se está ejerciendo subjetividad. No se percata que el gusto es una construcción social totalmente alienada a ideologías colectivas y a la influencia que ejercen otros sobre la experiencia personal.

La configuración de un proyecto fotográfico como ensayo, consiste en tres pasos:

- 1) plantear y formular un problema creativo interesante
- 2) resolver el problema lo mejor posible
- 3) formalizar en un objeto la solución de la manera más apropiada para expresarle y comunicarle.

La inspiración puede parecer una forma de intuición que flota en el aire y entra por la nariz, así que nadie es culpable de ella y la podemos ignorar. La intuición que supuestamente proviene de adentro es otra cosa. Su rol es innegable, pero en el arte su importancia no es más grande que en la filosofía o la ciencia.

Además solamente intuimos qué cosa es la intuición, por lo que me metería en un proceso que puede seguir interminablemente y que es difícil de separar de la mera asociación de ideas. Lo que importa a la hora de pensar la imagen, es el nivel y complejidad del cuestionamiento.

Lograr elegancia en las respuestas y efectividad al transmitir las son cosas que se pueden aprender. Lo que importa es que ambos elementos urgen de un bello envoltorio para llegar al público, que pueda enlazarse al gusto, como un instrumento para ajustar la apariencia del empaque.

El arte siempre es a partir del medio que lo emite, de su capacidad comunicativa, expresiva, descriptiva, reflectora e innovación técnica. En ella todo está por hacerse. El virtuosismo visual está en la capacidad de poder traducir los cánones en imágenes, pero el genio se atiene a la libertad de su negocio. Todos los que hemos acudido al mercado del arte, sabemos que los artistas caros tienen sangre en las manos, como complemento a la contradicción iconoclasta, el artista se ocupa de manejar por cualquier medio el arte, como la inteligencia de los sentimientos, traducible en la ecuación:

Arte=imagen=icono=símbolo=paganismo

*“La vida de los otros, tal como nos llega en
la llamada realidad, no es cine sino
fotografía, es decir que no podemos
aprehender la acción sino tan sólo sus
fragmentos eleáticamente recortados. No
hay más que los momentos en que estamos
con ese otro cuya vida creemos entender, o
cuando nos hablan de él, o cuando él nos
cuenta lo que le ha pasado o proyecta ante
nosotros lo que tiene intención de hacer. Al
final queda un álbum de fotos, de instantes
fijos; jamás el devenir realizándose ante*

*nosotros, el paso del ayer al hoy, la primera
aguja del olvido en el recuerdo.”*

RAYUELA, Capítulo 109

Julio Cortázar

A la llegada del ser humano a la luna, las ventanas de la fe científica se abrieron entremezclándose para todos aquellos que creyeron presenciarla desde sus televisores. Pese a que la noticia fue puesta en duda como parte de una puesta en escena diseñada por el gobierno de los Estados Unidos, algunas leyendas de internet susurran que fue orquestada por S. Kubrick, quien ya tenía experiencia en fabricar escenarios espaciales; situación que podría hacer considerable su participación como pieza estratégica de destrucción y desgaste comunicativo, por su impacto económico durante la guerra fría. Noticia que siendo falsa, cierta o mediana, suscita examinar el falso sentido de moral, deslizado por las comisuras de las distintas religiones, polemizando el valor, la belleza y el placer de la mentira en la fotografía.

Pongo en la mesa el caso del famosísimo Robert Capa (1913-1954), quien engañó al mundo entero con aquella famosa fotografía del miliciano. Y el ganador del premio *Word Press Photo* 2013 que construyó la imagen del sepulcro infantil, para hacerla punzante sobre la realidad de un país ensangrentando y en llanto. A pesar de ser atacada por el mundo de los

editores y fotógrafos de agencia, esta es más verdad²⁹ en el contexto que otras tantas realidades. No voy a ahondar en otras de las grandes faltas de varios fotoperiodistas internacionalmente conocidos, en la necia necesidad de ganar premios, reconocimiento a toda costa, autoridad económica, posibilidad de ascensos en agencias, movilidad geográfica y ganancias adjuntas que sin duda también forja este movimiento.

Turbio, pero es claro que varios de ellos, especialmente los que se dedican a estar entre guerras, tienen toda mi admiración pese a su necesidad adrenalínica, intensidad, enardecimiento, egolatría, entrega y locura, en que se meten a un hoyo de podredumbre donde aún arde una herida, toman traumas ajenos, los hacen propios a pesar de su supuesta distancia periodística y sin nunca realmente superarlos van arriesgando frecuentemente su pellejo junto con otros, hasta lograr hacer algo bello, en ese contexto están dispuestos a sentir dolor.

Salтан entre las olas de un mar infinitamente salado, hasta que este los ahoga, les revuelca todos los agujeros, desde la nariz, los poros, hasta los ojos y los intestinos, pero después de ello ahora es que pueden respirar nuevamente, vuelven a sentir el rigor de lo que es la auténtica vida, sin somníferos, ni pastillitas, ni sustancias aletargantes que les hagan más suave el camino, más social, más racional, más aceptable, son seres emocionantes y emocionados. Por eso cuando salen de esos sitios buscan la forma de regresar allí.

Creo de forma fervorosa en el foto reportaje, en aquel que se planta para describirme y hacerme partícipe de una realidad vital para cualquier autor, sin importar la especie. Éste será siempre puente fundamental entre el ser actual y su contexto, que se empotra al surgimiento del lenguaje: imagen-texto, de un planeta en intersección.

Cuando un fenómeno de construcción y uso de la imagen salpica al estrato más ortodoxo de la fotografía (el fotoperiodismo), es inevitable hacer evidentes los fuertes síntomas de transición e intercambios de lo plástico y digital a lo cinético.

²⁹ La verdad es el resultado de la equivalencia entre lo que se piensa, se siente, se desea y lo que sucede. Por ello, lo que es verdadero tiene que ver con un consenso social y con una capacidad personal para conciliarse con la realidad.

El cine y la fotografía son hábiles impostores (por su capacidad dialógica) que se activan en ambas direcciones desde el recinto digital como espacio de dogma. En el fotoperiodismo hay gente muy poderosa y con gran capacidad de expresión; éste es un tema impresionante e imprescindible que hay que replantear, debido al surgimiento de nuevas tecnologías, para saber qué, diablos, es hoy el fotoperiodismo, cuando un niño de ocho años puede dar la noticia, porque saca una foto en la esquina con su iPhone.

En los años 50s, posterior al surgimiento de la T.V., empezó el foto ensayo. Ahora al tener la noticia de forma inmediata, no se requiere de la foto inclusiva, se precisa de una narración superior. Para tomar posesión de la euforia hay que pensar en fotografía contemporánea, plasticidad, digitalidad, artísticidad, autoría e inmediatez puesta en crisis en todo estrato fotográfico.

Ilustrarse con la foto de guerra, conmoverse por distintos abanicos de la experiencia estética, retomar los brillantes contenidos de la Bauhause, los gloriosos autores de la actualidad, extasiarse por la perturbada pintura de los iconoclastas y el salvajismo del arte urbano, e iluminarse al hacerse consciente de que todo estigma de la imagen es explosivo, le tocas y te empapa de otras imágenes, se refiere al entorno, es musical y cinematográfico.

Hemos pasado de la foto inclusiva de Henri Cartier Bresson (1908-2004) sobre el instante decisivo a exactamente lo opuesto. Somos pichuelos sin plumas, arrimados a la vivencia y la huella de aquel que mira; se ha omitido la falsa corazonada reduccionista, no se está siendo objetivo ni lo fue entonces. Se está sintiendo en rededor de un tiempo imperfecto.

Mentir es también señal de inteligencia, y si la mentira libera la vida de la belleza, entonces que se derrame y regurgite por todas partes en pos de decir la verdad individual. Olvidándose de la posibilidad de ser una O.N.G. El artista sólo es responsable ante su obra y por sus delitos simbólicos.

La realización de un proyecto secuencia otro y antecede la invención del acto. Philippe Dubois (1952-) sintetizó en “Fotografía y Cine” una conexión fascinante al relatar que “cada toma contiene un fotograma vértice, el instante decisivo fotográfico, precedido de

aproximaciones y seguido de alejamientos, donde la diferencia entre foto y cine se fracciona por un asunto de distancias, donde nunca es posible ser invisible”³⁰.

La relevancia de un autor se mide por la calidad y el estilo de sus imágenes como serie, pero también por su singularidad. Un precedente hacia una tendencia que, acumulándose a distintos mecanismos, lleva eventualmente a un movimiento que podría ser la secuenciación de la escuela alemana de Düsseldorf, una especie de revolución de la imagen fotográfica que parece estar alzándose primordialmente en los países de Europa del este, Alemania, Francia, Italia, diferentes zonas de Asia, México y Estados Unidos.

En el arte uno es la vida que elige y lo que hace, donde “la brevedad no exime de la completud” (Kant, 1781). La seriación de imagen puede entenderse como el volumen de observancia narrativa de una fotografía fija cinética-plástica y postproducida de forma digital o manual, en lo que se denomina foto-libro, foto-cine, cine-foto, libro de artista y un ramillete de variantes.

Ovacionando la métrica del cine, sus manías, deliberes y carencias, Kubrick (Op. cit.) es absolutamente significativo en mi trabajo, basta con expresarlo como “un pintor renacentista que le agregó movimiento a la fotografía.” (Manovich, 2001) Filma a profundidad; por ello Van Sant (1952-) lo expresa de forma descaradamente tentadora como “el pecado original”, al sublimar en cada pieza la locura de perfección áurica y lumínica del renacimiento. Siendo capaz de descubrir el espacio matemático en la construcción de lo fotográfico, añadiendo a la imagen: movimiento, textura, estilo y colores. Siendo preciso en la técnica, estilizado y con un marcado simbolismo.

Kubrick (Op. cit.) crea siempre en función del plano-figura humana, generando una especie de movimiento 3D, asegurando la tipología de la imagen, en variables que definen el problema de consecuencia en la construcción de una historia, donde la fotografía en el cine, como la fotografía en su acción plástica enlazan la figura a la forma. Otros directores que impactan sobre mi trabajo, son influencias directamente emigradas por Pether Greenaway (1942-), Lars Von Thrier (Op. cit.) y Arronovsky (1969-).

³⁰ VUFKU.Dziga Vértov. (1929). El hombre de la cámara. Unión Soviética.

Otro rebelde de las artes que afecta incidentalmente a todo lo que se está haciendo actualmente es Picasso (Op. cit.), quien desobedece la estructura fantaseada del artista, pues no inventa, sino que adapta y sintetiza. Ambos son en esencia traductores de calidad, en ellos no hay nada nuevo pero eligieron entre agraviar o descarnar, sosegando y haciendo canibalismo de toda época.

Rimbaud (1854-1891) inspira invocarle al preñar lenguajes... Su vida es tan poderosa, tan grande, tan inescrutable y, sin embargo, tan religiosa como la de un santo. Éste se alza en su trabajo repulsivo, hermoso y divino, tal como una tira de contactos, que muta en cine a partir de un supuesto de pureza que se ha subdividido tanto hasta llegar a ser una virtual nanotecnología de memoria fotográfica.

El arte contemporáneo, el fotoperiodismo y el cine se hacen transfusiones constantes, migrando uno al otro entre dispositivos de imagen, intercambiando espectadores, en un acercamiento siempre inacabado, donde ni fotografía, ni cine, saben exactamente dónde están parados al encontrarse en un parámetro de artes de frontera.

Gran número de los llamados “fotógrafos contemporáneos” son factibles a manifestar ciertos apegos al deseo artístico, pero sólo edifican visualmente a partir del más fundamental lenguaje fotográfico: técnica, composición, línea, forma, ritmo, textura, volumen, tono, color, contraluz, barridos, vibrados, abstracción, pintado con luz, emplazamiento, etc.

Ligado a ello el convencionalismo escrupuloso en la condición de emprender equivalentes tópicos con redivivas aproximaciones: monumentos históricos, atardeceres, cielos con nubes, bellezas naturales y su gente [sic], indigentes, interiores de recintos religiosos, desnudo femenino académico en estudio o exteriores, autorretrato frente al espejo, mascotas, danza, teatro, lugares abandonados, ancianos, niños, desposeídos, vacaciones, hombres gordos con sus gatos, gatos[sic], flores, folclor, uñas, zapatos, fiestas tradicionales, artesanías, mujeres haciendo pucheros o concheros, por mencionar unas cuantas, sumado a la burda necesidad de quien mezcla varias de estas temáticas en una fotografía o serie.

Los fotógrafos digitales somos aquellos que empezamos a crear imagen, siendo forjados por los parámetros de lo digital, refiriendo no sólo una cámara de esas características, sino una cultura digital, en co-relación con programas de edición e influencias tecnológicas y estéticas de ese espectro.

Como seres transitantes solicitamos encontrar la determinación de lo que no es la fotografía del futuro sino del presente, que, en vez de dar saltos históricos, se une a los diferentes tiempos y expresiones artísticas.

-Siempre me ha sido más simple prendarme de enormes defectos que de la gran virtud-

Philippe Dubois (Op. cit.) cifra en “El acto fotográfico”(1986) una robustecida confusión sobre una actividad, que no es de pocos, auto cuestionándose, si acaso hablamos de cinefotógrafos o foto cineastas; decretando esta época como un tiempo de encrucijadas en los lenguajes, donde no se sabe si la foto se dirige al cine o el cine hacia la fotografía.

Entonces estamos haciendo y a la vez siendo testigos de algo que está en la disyuntiva de ser fotografía animada o cine fijo, en un elocuente realismo cinematográfico que no está seguro si quiere o no percibir la paradoja del movimiento y la simulada quietud.

Al ser fotógrafo se omite la cantidad de producción en la imagen y lo que importa es el balance entre calidad y número de imágenes adecuado a una producción ensayística autoral, es decir, la edición.

En ella el dominio de la técnica y la selección de método relacionado con el discurso requisita ser coherente entre sí. Sobre todo que sirva para ponderar el mensaje, más allá de la dificultad técnica. Elaborar fotografía plástica-digital no refiere un estado superior ni inferior, sino el uniforme de un lenguaje para un tipo de creador humano con afinidades diversas de lo que viene en fotografía, lo que es y la mixtura de distintas artes.

Ejecutar fotografía contemporánea se ha convertido en un medio que de manera metodológica refrenda estándares y simulaciones que se amparan dominantes por ignorancia; lastres, dogmas, formulas, reglas, ingenuidad y clichés: analfabetismo visual. Los procesos creativos son complejos y casi siempre van más allá de lo que el propio autor puede explicar, haciendo necesario alejarse de los parámetros formalistas.

Desnudar un autor, y separar las clases de leche de las natas, fomenta generadores de tensión visual, por la observación de aptitudes, actitudes, manías, obsesiones, traumas y fijaciones sublimadas o no superadas. A fin de cuentas ¿qué sería de nosotros los artistas sin nuestras terribles infancias, que, por la excelsa imperfección del arte, enseñan a asumirlas y no olvidarlas?

La producción digital posee una hermosura puberil por el cruce de formas que retratan la época. En palabras de Walter Benjamín (1892-1940) “Nos devuelve la mirada.” La posmodernidad cinética-fotográfica es un fenómeno que va trenzándose desde *Fantasia 2000* (1999) y *2001: A Space Odyssey* (1968), hasta *WALL.E* (2008), sumándose películas como *Avatar* (2009), *Life of Pi* (2012), *Gravity* (2013) y *Byrdman* (2014); resumiendo el discurso visual vía los mínimos elementos.

En la posmodernidad la innovación deja de regirse por los altos costos. Los generadores de fotografía y cine durante los noventas parecieron acordar que ningún tipo de imagen podía captar por sí sola la verdad. La asexualidad se experimenta y se alude a lo que vive el autor, pero socialmente también impacta. El sello de lo surrealista-posmodernista, se

encuentra en cintas como “*My own private Idaho*” (1991), por medio de un joven prostituto narcoléptico, que va moldeándose algunas rutas del sexo con mucha imaginación; mientras en “*Elephant*” (2003) se despliegan vínculos concretos a la historia del cine.

Se considera que la violencia no requiere explicación, relatando una especie de surrealismo instintivo, repleto de tensiones subyacentes. Lo digital y el posmodernismo detonan una burbujeante sátira donde la imagen fotográfica o cinética es la perfecta plataforma para hacer cosas políticamente inestables.

Este estilo adiestra a ser flexibles con respecto a la vulnerabilidad de defender lo propio, mediante el cuidado y conexión que implica el construir e identificar una lluvia de referencias. Lo posmoderno es antes de lo digital. Lo digital pretendía en sus inicios la pérdida del yo, ser mejor y más grande que la realidad pero luego tras muchos errores y aprendizajes, a la llegada del siglo XXI, asimila que la razón no es nada sin la emoción.

La aportación filmica es en fotografía-plástica al aceptar aquello que es propio de la imagen en movimiento, en cuanto a la capacidad técnica de destruir la imagen y volverle a armar en iluminaciones, contrastes, fondos, figuras con textura que construyen dos, tres o cuatro planos dimensionales en una imagen bidimensional, generando la ilusión 3D en los espacios, efectos ópticos de imposición, superposición y disolvencia.

A demás de la conversión en los métodos de impresión, prácticamente se puede imprimir sobre lo que sea con calidad fine art. Si se reflexiona con agudeza, se sabe que la mayor alteración del salto analógico al digital ha sido la subdivisión del color en RGB y CMYK³¹, logrado sólo a partir de la invención de la fotografía digital. Es asombrosa la gama de tonalidades, brillos, texturas, mates, modificación por color selectivo y el eventual uso de

³¹ Según Goethe, en su libro Teoría de los colores de 1810, de carácter más cercano a lo filosófico que a lo científico, los colores en un círculo cromático son seis: amarillo, anaranjado, rojo, violeta, azul y verde, lo cual dio paso al Modelo de color RYB; el modelo más exacto surgió tras la aparición de la fotografía a color y basado en los estudios de Newton sobre la luz, el cual se utiliza en la producción industrial de color, con mayor precisión en la representación cromática, y del cual se derivan los modelos RGB y CMYK, en el cual los colores son: amarillo, rojo, magenta, azul, cian y verde. La mezcla de estos colores puede ser representada en un círculo de 12 colores, haciendo una mezcla de un color con el siguiente y así sucesivamente se puede crear un círculo cromático con millones de colores.

3D; imposible de encontrar en los museos de fotografía que coleccionan imágenes de hace menos de cincuenta años.

Lo digital viene a irrumpir la trayectoria de la fotografía como la del cine. Donde la “seguridad conceptual” tiembla, por su valor heurístico. George Bataille (1897-1962) pronunció: “El erotismo es un dédalo espantoso, donde quien se pierde debe temblar” y las pistas estéticas susurran que si bien el fotógrafo analógico aprende a abstraerse del contexto, el fotógrafo plástico-digital genera del indicio, en un principio de determinación más que de inmediatez, que podrían soliviantar una forma cinematográfica de ver el mundo, donde hay que estipular lo que se quiere y lograrlo.

De lo anterior, desmenuzo las cualidades y diferencias de esta práctica versus el ritual analógico, ensamblado al cine digital:

FOTOGRAFIA DIGITAL
Instituye parte esencial en el conflicto software vs Equipo, junto al cine digital.
Solicita pensar la acción de crear fotografía (cine) desde la forma digital.
Es hiperdigital e hipodigital, (alcanza velocidades no viables para el método analógico)
A diferencia del método analógico genera del indicio, no del hecho.
Diseña la imagen, el analógico dibuja con luz.
Construye por medio del pixel la captura del momento.
Transforma la información.
Se invierte el proceso de edición y producción. Ahora se produce en menor tiempo y se edita en mayor.(lo que hace posible creer que el ojo y el cerebro no estén siempre conectados)
Existe el florecimiento de una fantasía

digital.
Se piensa la edición antes de la foto, no la foto y luego la edición.
El producto total es la suma de la construcción de la imagen.
Ahora más importa quién ha tomado la fotografía y cómo la ha hecho que la fotografía en sí.
La fotografía se hace vehículo de quien la mira, no de quien la atrapa.
La fotografía digital en cualquiera de sus formas se ha vuelto un punto pornográfico, es factible obtener la imagen como mecánica del voyerismo.
Ésta pasa de ser un objeto de culto y cuidado, a un sinónimo de abundancia, que dificulta la edición y selección de importancia.

Hay que hacer fotografía plástica-digital, pues sin el miedo a lo efímero se hace mucho, porque se cree, se concreta la estela del vacío, el recuerdo es ardiente. Lo digital es mucho más de lo que se advierte. Al igual que “No existe el cine, existe el cineasta, no existe el arte, existen los artistas” (Gombrich, 2005) el fotógrafo plástico de ascendencia o pronunciación digital es un tipo creador, que piensa desde una estética isomorfa, lo digital desimperializa la teoría, mezcla tras la irrupción de la vorágine humana. Es momento fuga, donde sí “no se puede nombrar lo que falta, éste es motivo de investigación” (R. Barthes, 1964).

Proceso artístico absolutamente relacionado con la forma; el ¿cómo?¿por qué? y ¿para qué? que no sólo se acopla a la eficientización de la información continua y el arte pictórico que le ha podido meter en sus sábanas desde ya hacía mucho tiempo, sino que también aspira del cine (planos, tiempo, sucesión de luz y sonido).

Vinculándose con el modo de producción capaz de fotografiar lo que no existe y desarrollar escenarios extraordinarios sin más herramienta que ideas bien forjadas (ganadas de composición, reticulación, geometría, estética pero sobre todo concepto), una computadora

dotada de los programas adecuados, elementos plásticos de iluminación y una cámara, en su más básico principio digital.

La imagen digital ha vencido al cine en vanidad al llegar más allá de la realidad, con menor cantidad de recursos, en tiempos record, difundidos de ojo a ojo y de clic a clic.

Aunque el apareo por la fotografía-pintura parece problemático, en cuanto que parece próximo a un cierto academicismo y una involución hacia los valores estéticos muy tradicionales, en su contraparte la rapsodia entre fotografía, cine y/o video se presenta como algo mucho más rico y vivo. Una parte nada despreciable de la fotografía contemporánea, tocada por el modelo cinematográfico, fascinada por los efectos del cine y el dispositivo de la pantalla. Philippe Dubois³², puede diferenciar tres tipos de actividades intelectuales, que remiten a esta dirección:

-Las instalaciones cinéticas y proyecciones de imágenes, que confrontan el dispositivo fotográfico con el dispositivo cinematográfico, interrogando los efectos de movimiento y tiempo inscritos en la imagen fija que ponen una meditación sobre la percepción de imágenes.

-Las experiencias fotográficas, que se elaboran a partir de imágenes cinematográficas, positivándolas, manipulándolas, ampliándolas, etc.

-La fotografía por la pantalla de televisión, casi siempre acompañada de una reflexión crítica sobre la imagen de masas y la ideología que transmite el medio televisivo.

-La instalación óptica procura la ruptura del cliché fotográfico impreso para dar posibilidades a la interpretación que ilustra el esqueleto de la fotografía-plástica, revelándose a la deconstrucción de la mitología modernista, en una cultura mediática e industrial, sin caer en la fascinación de un arte tecnológico, evaluando sus peligros y limitaciones.

³² Philippe Dubois.(1992, 10 de abril) "*Les métissages de l'image(photographie, vide, cinema)*", *La Recherche Photographique*, No.13, 50, 11-15.

Como había diagnosticado Roland Barthes, el motor del posmodernismo sería el desplazamiento de la “producción a la reproducción”³³, solicitando un proceso auto reflexivo, por medio de la metafísica occidental, en que Cindy Sherman (1954-) podría ser un buen ejemplo a la hora de jugar a la identidad colectiva. Parece que la presión exponencial de imágenes producidas por la industria de masas, imágenes-sin-arte, tiene como consecuencia la ruptura a un lenguaje, llevando a escapar de la aburrida banalidad, donde la diferencia entre arte y moda se diluyen aún más; frente a la euforia del posmodernismo, el cóctel de la lujuria viral y las conjunciones palidecidas, asistimos a una extenuación de la visión también recargadamente fotográfica.

III

-LAS VOCES DEL VACIO-

³³ Salomon-Godeau, Abigail. (1994). “Photography after ART Photography” en *Photography at the Dock*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

(La hibridación digital)

*“La mayoría de la gente vive a través de ideas con más de veinte años de retraso,
porque tiene miedo de ser innovador, de caer mal.”*

Paco Rabanne

La postproducción se entiende como la última parte del proceso de desarrollo de una imagen, esta es la etapa en la que se dota de unidad al proyecto desde un parámetro técnico y estético. En esta zona se añaden los últimos ajustes antes de su exposición.

Las cuatro áreas más importantes en la finalización de un producto visual de carácter digital son: edición, efectos especiales, elección del tipo de impresión o proyección y montaje.

A demás de la justificación textual, frecuentemente delineada antes de la imagen en forma de un anteproyecto o cuaderno de apuntes, pero que casi siempre se pule al finalizar todo el conjunto. En pretensión de llevar la obra a una vida más allá del puro conceptualismo.

El fenómeno de la penetración digital como forma de estímulo para los artistas es también denominado “revolución pixel”, es decir la filtración del software computacional inmiscuido en divergencia de medios de interacción humanos, que en los años 80s se hace más insistente dentro de la composición de la estructura de la obra de arte.

*-Ni la cámara del futuro está en el pasado, ni la fotografía del hoy
ni la del mañana están en "lo que ha sido"-*

En la práctica fotográfica, contadas ocasiones se auguró vía los creadores la construcción de alegorías representantes de temáticas más allá de lo objetivo mediante movimientos artísticos como el dadaísmo, surrealismo o el expresionismo alemán, donde grandes hitos y mitos de la teorización, le han quedado a deber al estudio de esta área del reconocimiento creador.

La disertación de transformación y mutación de la imagen de laboratorio se descubre reservada por los investigadores anteriores a los años 90s, sólo para los hábiles y/o económicamente pudientes, no para la masa, como ahora sucede atravesado por el fenómeno de masificación, codificación y uniformación de la imagen generado por el uso de la cámara celular y otros dispositivos.

Ideas que evocan el involucrar a Manovich (Op. cit.), quien proclama que “Lo digital se impulsa en entidades”, la fotografía permanece como una forma de narrar, de contar historias.

Lo que demostraría que la forma cambia, la figura no, o en palabras de William Seward Burroughs (1914-1997): “Los seres humanos somos animales de la representación, que confundimos el territorio con el mapa” remitiendo a expresar; si no hay forma, no hay contenido, es decir no existe la envoltura bella, todo es atravesado por lo tácito.

El pixel puede ser sintetizado como la menor unidad homogénea en color. Parte esencial de cualquier imagen digital: fotografía, fotograma de vídeo o gráfico. Simplificado de una forma chabacana se rebela que el tamaño del pixel y la cantidad de estos en imagen fotográfica, importa y mucho. Y quien diga que no, es porque ha vivido en el desconocimiento y un obscurantismo total de los medios visuales.

Al meditar sobre lo rápido que se ha ido modificando la imagen fotográfica en su minúscula historia, comparada con otras artes, es admisible creer que, cuando el elemento artístico y el software se aparearon, nació una nueva forma de producir, postproducir y entender lo fotográfico.

Es decir, después de la toma fotográfica con la cámara digital, atravesada por el software, floreció una especie de “magufa”, que es esa mentira suficientemente cercana para creerla cierta, suficientemente simple para compartirla, y suficientemente oscura en su fundamento para creer que es científica, aunque parezca mágica.

En este sentido la fotografía digital se auto copula hasta la frontera en que sigue siendo el vestigio de nuestra neurosis por el deseo de atrapar el recuerdo melancólico que no se termina de ausentar. Por ello, es ahora una imagen mental, que hoy en los 2000’s es posible que nunca haya existido, sino que se construyó en una “puesta en capas”, un componente de armamentismo tecnológico y de habilidad, donde se imagina, al igual que en el cine digital, desde “la pantalla en verde”, pseudonomizando su nombre por *Photoshop*, *Dx labs*, *painter*, *lightroom: aperture*; *nik filters*, *ilustaitor*, *instagram*, *emeye*, etc.

La fotografía se vuela los márgenes de lo fotografiado. Rayando con la animación, ilustración u otras artes ya no es dependiente de grandes presupuestos, pero sigue siendo asimilable en composición a los filmes en la pantalla en verde, corroe el sintagma estereotipado de la dimensión plástica, visual y de producción.

Joan Fontcuberta (Op. cit.) con airadas explicaciones sobre lo mágico y teorías conspiratorias, entramadas a sus textos conceptuales, añade a este fenómeno la postfotografía, consignada como el reciclaje de la imagen catalizado por la hiperproducción de estas y su exposición web muchas veces repetitiva, sintomática e incluso patológica.

Trata de la imagen desterrada, sin autor, sin memoria, sin identidad, sin legitimación, sin historia y sin permanencia. Todo lo que tiene que ver con lo digital es un paisaje imposible, que ataca el carácter de lo que se ha entendido por imagen, chocando por su reconocimiento, siendo sutil y a la vez...miserable. Se recicla la superproducción de imágenes, se extravía el derecho de autor.

Se rozan vastas figuraciones teóricas de la historia del arte con la postproducción digital en la imagen fotográfica contemporánea. Vacilando en la creencia de que el siglo XXI posee un hálito renacentista, pero no es ésta la estructura que lo define, ya que el renacimiento se auto justifica como una orgía intelectual de imitadores del imperio romano, guiado por los Borguias y la institucionalización en detrimento del autor.

Históricamente el barroco emula un gótico exagerado, mientras el churrigueresco es un barroco desmedido. El renacimiento puede interpretarse como el fruto del cansancio artístico del barroco. Observándose una preponderancia de la representación realista: en una época de penuria económica, el ser humano se enfrentaba de la forma más cruda a la realidad. Por otro lado a menudo esta despiadada realidad se somete a la mentalidad de una época turbada y desengañada, lo que se manifiesta en una cierta distorsión de las formas, en efectos forzados y violentos, fuertes contrastes de luces, sombras, cierta tendencia al desequilibrio y la exageración.

En el barroco las personas son binomio: ciencia-ilusión, ilusión-malestar en la cultura. Contratacando el descubrir que aquella “realidad”, donde todo gira en derredor a los parámetros del individuo, se fractura al saber que la sociedad actúa como un diminuto punto en el espacio; por ello, la creatividad se hace fermento de revancha, al desvirtuar sus propias creencias.

Una crisis muy similar a la de la población actual, quien después de apostar a la ciencia, se percata de que el uso de ésta fue también idónea al destruir Hiroshima, llenar las arcas de la guerra, el hambre y las desigualdades de toda especie.

El presente -no solo en el estrato fotográfico-, es una especie de neo-barroco interpuesto por lo tecnológico, fundando universos a la velocidad de la luz, enlazando las teorías más allá del método, hasta llevarnos al “colapso del cuadro”³⁴, que involucra de forma total la veta social-artística.

Moramos un neo-barroco, perceptible por esa competitividad que han otorgado las herramientas tecnológicas de componer desde los mínimos elementos pluralidades sin límite, que han configurado una subsociedad de arquitectos visuales.

Acrecentando las tipologías de las cosas que nos rodean, transformando virtudes en memorias extraordinarias y los defectos en cualidades sincrónicas, la fotografía plástica-digital es un ejemplo épico, por la incubación de monstruos y paisajes de pesadilla de artistas como el fotógrafo-plástico proveniente de China, Maleon quien usa postproducción y medios digitales sin ninguna aprehensión.

En esta cota teórica es posible decir que en algunas fotografías propias existen imágenes que relatan la muerte infantil de tres niños en mi infancia, resultando la serie “Esencia de humanidad.” Una forma de tratamiento visual que relata el muy temprano desarrollo de afectividades entre la madre y su hijo, quien de forma esporádica nota al bebe muerto,

³⁴ Ndalianis: A. op.cit.,pag. 33

desfilando al plano de la locura; basada en la estética de iluminación barroca, lleva a una purga existencialista basada en la visión emblemática de Rembrandt (Op. cit.).

Cada imagen de la serie es un vestigio de “Neo-barroco”, cargado de elementos fantásticos contemporáneos, vestidos rimbombantes, tocados extravagantes, cosas que levitan, fondos oscuros, críos jugando entre peces de origami, aves exóticas, serpientes, medusas y líquidos que se derraman. Todo en ellas es peligroso. Ellas ejemplifican la dirección de la imagen contemporánea, saturada de efectos de postproducción, modificación, translación de lenguajes, ilustración o renders³⁵

Aquel barroco del siglo XVII ha extendido sus raíces. Alimentado por autores como “El Gabo” (Op. cit.), Cortázar (Op. cit.), Sardor (1900-1989) y Carpentier (1904-1980), hay un cambio de sistema ideológico. El barroco se enfrenta al gravamen instaurado, desreglamentando, distinguiendo nuevas formas y sensaciones.

Es un *seiges*³⁶ promotor de la fotografía autoral; justo por el rompimiento del orden, propio de ese movimiento artístico que conlleva la gratuidad del placer, contra el principio cristianizador del auto sacrificio, inoculando un neo-renacimiento.

³⁵ Es un término usado en jerga informática para referirse al proceso de generar una imagen o vídeo mediante el cálculo de iluminación GI partiendo de un modelo en 3D . Este término técnico es utilizado por los animadores o productores audiovisuales (CG) y en programas de diseño en 3D como por ejemplo 3DMax, Maya, Blender, etc.

³⁶ Palabra alemana que se remite al “espíritu de la época”. Lo cultural, el tiempo ideológico y político, que definen el espacio vivido, en un periodo de tiempo que define una generación humana.

*-Una vez que has probado sangre de ángel,
nunca más podrás probar piel de diablo-*

La experiencia de vendimia del propio “yo”, narcisismo, vanidad, egoísmo y rendimiento de tributo a la personalidad desde lo fotográfico, por medio de redes sociales ata su éxito al saber capturar el humor de la sociedad ecuménica, más allá del talento para fotografiar. Es hedonista, perversa, viciosa, repetitiva, poco crítica, autocomplaciente y alimenta los estratos más corrientes de lo humano.

Cuya moneda de cambio es la imagen-texto que, al ser en sus contenidos más creativa, incisiva, despotricada, talentosa y/o educada por el usuario de redes, aporta cuando incide e involucra elementos, que autentifican el encanto del autor, en una narrativa personal o de problemática intelectual de retribuciones en premio o castigo de un orden pavloviano a partir del: *like* o *retwitt*.

A ese envanecimiento de sí mismo calificado como: *selfie*. Distinguido de pinturas de artistas clave en el auto retrato como Van Ghog (1853-1890), quien pintó lo que sintió, no lo que vio. Es vulgarmente diferenciado por la vía de distribución, donde “*Facebook*” se impone como la plataforma de distribución fotográfica más novedosa.

El neo-barroco es esa imaginación discriminada, caprichosa, grandilocuente, excesivamente recargada, donde las reglas y las proporciones no son respetadas y todo está representado siguiendo el capricho del artista, repleto de significados engañosos.

Se volvió por medio de la re-valorización del mundo del arte, más refinado y ornamentado, con pervivencia de un cierto racionalismo clasicista pero adoptando formas más dinámicas y efectistas. En un gusto por lo sorprendente y anecdótico, las ilusiones ópticas y los golpes de efecto.

“La pintura se desborda del cuadro...”

Ángela Ndanialis

El neo-barroco fotográfico es el signo³⁷ de la cultura actual, donde los elementos de experimentación y explotación florecen en contra de la centralización de los conocimientos de un estilo rector. En este temporal de ficción los efectos especiales colapsan todo: el inicio no es el inicio. La relación pintura, fotografía y cine, de la construcción a la representación son engañados para demostrar en sus autores cualidad de virtuosismo en la imagen, tiempo e imagen movimiento.

Hay que aceptar la naturaleza embustera del arte que se eclipsa y motiva a sí misma, acosando la lógica, fe, esperanza y apatía. El neo-barroco se descubre justo en la ruptura de la realidad hacia los muros de la irrealidad, la ficción. Demostrando el desacuerdo de los artistas con el contexto, donde los fotógrafos plásticos-digitales juegan a conciencia o con falta de ella, con atributos de la expresión estrambótica.

³⁷ Jhon Lodman propone el signo como el elemento mínimo de la cultura, a partir del campo físico.

Cuerpos sin peso, exageración de las características de la personalidad, lo bizarro, entre otros. Particularidades que también se asimilan a la ciencia-ficción y el envoltorio mágico que desde la filosofía marxista se apreciaría como una expresión burguesa porque invita a la gente a escaparse de la realidad y no enfrentar el evento social.

En psicología se dice que el ser humano solo escapa de aquellos traumas con los que no puede lidiar, por eso representa mundos personales. Todos de una forma u otra lo hacemos mediante el diseño de máscaras de personalidad. Da Vinci (Op. cit.) lo hizo al retozar con nosotros los observadores de la famosísima Gioconda, que incita a imitar su sonrisa; ella es feliz y es lo que importa, no es el cómo llegó a esa imagen, sino lo que provoca, porque pinchó al retratista y eso nos seduce, no solo la modeló, sino el detalle del juicio subjetivo y la mortalidad de lo innombrable.

Existe un testimonio innegable, cuando en la realidad hay orgullo uno crea a partir de ella. Pero el encanto y los mundos alterados demuestran falta de satisfacción, tal cual indican los géneros cinéticos de acción, ciencia ficción y animación, que se embalsaman entre el arte moderno, la posmodernidad y el aura neo-barroca.

Hay que ser provocador al proponer. La fluidez de la imagen requisita de una experiencia estética. Estamos en el momento de la integración del todo. ¡Nos encontramos en el siglo XXI! En el XIX clasificamos la fotografía, en el XX nos especializamos en cada una de sus formas y en el XXI integramos estos y otros elementos, pretendiendo la suspensión y la explosión de la diversidad.

Se dice que los grandes creadores, artistas, científicos e inventores de todas las épocas, se construyen haciéndose aliados de su momento a la hora de adquirir herramientas de fina tecnología, sin doblegar la conciencia a creer que el tiempo es posible de ser desperdiciado, en vez de utilizado para eficientar la búsqueda de un lenguaje, un código o un camino con más preparación y mejores herramientas.

En palabras de Ryszard Kapuscinski (1932-2007): “En tiempos de Heródoto o de Tucídides, era posible que aparecieran individualidades únicas como las suyas porque trabajaban en un campo vacío. Pero todos nosotros tenemos una mente y una imaginación

cada vez más creativas porque leemos mucho antes de escribir, vemos mucho antes de pintar”³⁸ y sumaría: también antes de fotografiar influyendo unos en los otros con base a nuestra utopía, travesando con la capacidad de conquista, persuasión, imaginación, prejuicio, trauma, sorpresa y descubrimiento.

La fotografía es un campo de batalla, un lienzo donde se pinta, se diseña la verdad personal, mediante la revelación, el descubrir y desechar. Todo dato sobre la imagen debe significar algo y traducirse en conocimiento sin depender de la textualidad sino de una transtextualidad.

Hay lenguajes distintos en la actividad fotográfica. El de los fotógrafos analógicos (Ej: Araki (1940-), Basilico (1944-2013), Capa (Op. cit.), Bourke-white (1904-1971), Cartier-Bresson (Op. cit.), Doisneau (1912-1994), Erwit (1928-), Evans (1903-1975), Giacomelli (1925-2000), Klein (1961-), Lindbergh (1944-), Man Ray (1890-1976), Mapplethorpe (1946-1989), McCurry (1959-), Nachtwey (1948-), Newton (Op. cit.), Parr (1952-), Ritts (1952-2002), Flor Garduño (1957-) y Sebastiao Salgado (1944)), que crean a partir del “dibujo con luz”.

Aquellos que saltaron de esa belleza antigua de la fotografía analógica a la digital, sin modificar sus principios, solo la plataforma de trabajo, añadiendo elementos plásticos a la obra, donde se fotografía la acción de intervención o teatralización (Ej: Thomas Struth (1954-), David La Chapelle (1963-) o Alfredo de Stefano (1961-)...)

Y el de los fotógrafos digitales, (Andreas Gursky (1955-), Joan Focuberta (Op. cit.), Anne Leibovitz (Op. cit.), Daniela Edburg (1975-), Maleonn (1972-)...) en que frecuentemente se posiciona mi obra.

Construimos a partir de lo conocido lo desconocido en el imaginario popular, damos forma a lo inexistente, enlazados a la pintura, tradiciones, cultura y otras artes. Soñando hasta abolir la falsa frontera entre lo ilusorio y lo tangible teniendo más posibilidades de detectar inteligencia artificial que formas de vida biológica.

³⁸ Kapuscinski, Ryszard. (2002). Los cínicos no sirven para este oficio. Barcelona: Anagrama, Pg.103

*“La palabra ha quedado destronada por la imagen:
se cree que lo bueno es lo visible sobre lo inteligible, ver sin entender”*

Miguel Ángel Porrúa

Los mejores depredadores se camuflagean hasta encontrar las claves donde reside su poder. Pretender comunicar lo que se desea en las redes sociales demanda instruirse para sobresalir de la naturaleza tribal donde se ha forjado. En el origen de lo más vil de la educación escolar: “el visceral chismógrafo”, con todo y su *bullyng trollers*, narcisismo, castas y bastos comentarios, a veces sosos a veces perturbadores. Hay que ser osado y fraccionar sus elementos, para llevar a hechos palpables la traducción del deseo, en la pieza fotográfica.

Para decir lo adecuado, hay que saber a quién decirlo. Las redes sociales son un canal de comunicación y difusión. En redes podemos actuar como estrategias estructurando grupos de gente motivados por intereses similares a los propios. Para los fotógrafos serios, esos intereses fluctúan en derredor a otros fotógrafos, artistas, investigadores, periodistas, críticos, directores de cine, actores, modelos, galeristas, coleccionistas de arte, editores, recolectores de notas e imágenes y estudiantes de artes con un postulado potencial, grupos

no quebrantados por nacionalidades ni idiomas sino por intereses con frecuencia puramente visuales o político diplomáticos.

De acuerdo a Barthes (Op. cit.), “El punctum no puede ser nombrado: pues es precisamente lo que punza al sujeto, lo que le emociona, le turba, lo trastorna.” Relacionado ampliamente con el orden del disfrute, pensando en contraposición al placer; la fotografía, como el texto de 140 caracteres actúan como tal en la red.

El stadium designa un interés general e informativo por una fotografía, poniendo en tela de juicio el bagaje cultural que permite ser nombrado, bajo un afecto medio como: “*I like*”, nunca “*I love*”.

Si el usuario de internet se requiere comunicar con una persona en específico utiliza *Skype*; *Twitter* es para difundir como flashazo dejando clara una posición ideológica que se repite, mientras *Facebook* es para perfilar y ser perfilado (prácticamente un mapa psicológico, aun cuando no se diga nada), impactando sobre la emoción que posiciona una tendencia, frecuentemente depresiva, apresurada y comparativa alrededor del mundo.

Nos hemos mantenido atrapados observando una capa frívola y manifiesta de la sociedad en soledad. Basta solo detenerse y mirarse a sí mismo sin la posibilidad de restaurar el propio orden aparente, solo así mirando la propia desdicha sin capacidad de resolverla y aceptarla, mientras se ríe y abandona con tranquilidad, el acto de creación llega buscando la posesión de sí.

William Faulkner (1897-1962) sostiene que solo “la falta de seguridad, de felicidad, honor, (...) son importantes para la paz y contento del artista, pero el arte no tiene nada que ver con la paz y el contento (...), el arte tampoco tiene nada que ver con el ambiente; al artista no le importa dónde está (...), el único ambiente que el artista necesita es toda la paz, toda la soledad y todo el placer que pueda obtener a un precio que no sea demasiado elevado”³⁹.

³⁹ Anónimo. (1929). Entrevista a William Faulkner (en línea). Ciudad Seva. Disponible en: <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/faulkner.htm>

Creación implica separación. “Crear es dejar que tome el control algo que no existía antes y que, por lo tanto, es nuevo. Y lo nuevo es inseparable del dolor, porque está solo” (J. Berger, 2002). La soledad es una joya preciosa, que encarga ser valorada y utilizada, las redes sociales son una posible gran escuela gratuita para enseñar a entregarse en la transición de la perfecta soledad o la perfecta compañía.

Alice Munro (1931-) -Premio Nobel de Literatura 2013- describe el contenido íntimo de mi comentario: "La vida sería maravillosa si no fuera por la gente. “ Mientras Robert Walser (1878-1956) secuencia la conciencia de los solitarios de redes: “No le doy ningún valor a mi vida, sólo a las vidas ajenas, y pese a ello amo la vida. Pero la amo porque espero echarla decorosamente por la borda. ¿Verdad que lo que digo es estúpido?⁴⁰

Las plataformas web, les uso a sabiendas de que lo que realizo es un recabado de renegada conciencia y sofisticación de un auto arbitraje eficientísimo del desarrollo de la personalidad virtual. Mecanismo importantísimo de alimentar, siendo que éste es actualmente sustituto de confianza y carta de presentación.

Internet ha creado una demanda de mucha más información de la que necesitamos y crea nuevos famosos. Los existentes se han agotado y ahora lo que hacemos es fabricarlos. El autor fotográfico dentro del ciberespacio no es más que lo que es ¡pero es!, en una sociedad que nunca había tenido al artista visual en su lista de alimentos diarios.

La fotografía-plástica se está volviendo parte de la cultura de masas, no como una fuente de obras individuales que se intercambian en el mercado del arte, sino como una práctica de exhibición, combinada con la arquitectura, el diseño, la literatura y la moda.

Lo que inicialmente fue arte como una actitud pasó a ser arte como una disciplina, y peor aún, arte como una forma de producción. La forma, que inicialmente había sido una consecuencia de la necesidad de empacar una experiencia, ahora pasó a ocupar el lugar del producto, que adquiere su valor de mercado solo al ser impresa, numerada y firmada.

⁴⁰ Walser, Robert.(1907) Los hermanos Tanner (trad. Juan José del Solar), Suiza:Mikrogramme.

“El arte contemporáneo, dentro de la que se sitúa la fotografía, puede entenderse sobre todo como una práctica de exhibición...”⁴¹ Para ser un auténtico artista es elemental el cometer todo tipo de pecados creativos: abusar del sexo, las drogas, el hambre, reconocer el miedo (o la falta de él), ser ateo y practicar todas las religiones, aludir a la indiferencia, pero atacar todo lo atacable, desconfiar del mundo, negar lo amado, huir de todo, incluso de sí mismo, robar, herir, mentir, viajar, apasionarse, buscar la muerte, la vida y odiar todo tipo de raíz mientras se estudia la propia esencia. Si se es joven ¡Que mejor!, pues el riesgo se mide sin consecuencias y se llega a mayores alturas o si se es débil, haciendo una lectura macabra de la teoría de las especies de Darwin (1809-1882), te quedas en el camino.

En palabras de William Faulkner (Op. cit.): “se requiere: 99% de talento... 99% de disciplina... 99% de trabajo (...), nunca uno debe sentirse satisfecho con lo que hace. Lo que se hace nunca es tan bueno como podría ser. Siempre hay que soñar y apuntar más alto de lo que uno puede apuntar (...). No preocuparse por ser mejor que sus contemporáneos o sus predecesores. Tratar de ser mejor que uno mismo (...). Un artista es una criatura impulsada por demonios. No sabe por qué ellos lo escogen y generalmente está demasiado ocupado para preguntárselo. Es completamente amoral en el sentido de que será capaz de robar, tomar prestado, mendigar o despojar a cualquiera y a todo el mundo con tal de realizar la obra”.

La diferencia entre los artistas de hace quince años o más atrás, con los de la actualidad tiene que ver con la capacidad de exposición al cometer estas transgresiones. Allí se dividen los que trascienden de los que se han de desvanecer en el aire. Muchos personajes actuales tienen miedo al escrutinio social, gremial y familiar. Hay que determinarse en un mundo en el que la hostilidad y el arrojo son el medio para irrumpir por la falta fresca de un planeta perturbado y al mismo tiempo dormitando.

⁴¹ Boris Groys, “Las políticas de la instalación”, (Inciación web), E-flux. Disponible en: <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation/>

Armándonos de fortaleza mental, las redes son facultativas y opcionales para cualquier formación, ellas elevan y exponen de forma eficientísima el laboratorio social de reconocimientos, permitiéndonos fallar a la hora de crear, ser juzgados por una masa azarosa o selectiva y continuar en el error o abandonarlo.

La gente es fantástica a la hora de juzgar, más que para crear. No se anda con nimiedades y aun el más burdo, insuficiente e iletrado de los críticos es capaz de destruir una mala obra, no es requisito ser artista, ni saber de arte, para saber si algo te gusta o no. Llegamos a la placenta del contra-conservadurismo, todos tenemos nuestros cinco minutos de fama.

Quien existe en Facebook o twitter, es también capaz de poder conectar cara a cara con cualquier persona que se le ocurra, si es lo suficientemente culto, audaz e inteligente o bien muy recurrente a lo animal, para actuar en consecuencia, tal como sucede en la vida real. El fotógrafo es un lector del mundo al cual no le queda más que aprender a torcerse para concretar una visión, donde cualquiera puede lanzar su anzuelo y los peces nadaran a él.

De ellas se pueden conseguir galeristas, mecenas, modelos, medios, viajes, difusores, profesores y reconocer la obra, problemas personales, intelectuales, deficiencias, caídas, subidas y proceso creativo de creadores de todo el mundo. Las redes sociales son la mala vida, la vida prohibida, todos tenemos la vida decadente, pero todos la vivimos; en la mala vida todos nos reconocemos y nos encontramos.

Estamos en un caldo de bacterias intelectuales, repleto de simonistas. El vacío creador de nuestra época se debe a la falta de compromisos sociales y contenidos de parte de los artistas, donde más vale una fotografía periodística que una pintura supuestamente deconstructivista y hecha por razón del azar. Una ocurrencia.

La fotografía-plástica también puede abatir, exponer y proponer. En redes sociales podemos conectar las ideas más escandalosas y desquiciadas, que van de la narco-cultura a la exposición de delitos de estado. El arte requiere de este tipo de espacios, aunque por un supuesto de democracia se llene de basura informática la internet. Pese a ello, sugiero continuidad en la difusión de contenidos, pues ésta es la mejor protección contra la represión y vigilancia de cualquier orden.

Desarrollando enlaces con gente que tenga sentido de responsabilidad y fluctuación con la tecnología de internet, no sólo con el discurso comunicativo; éste continuará siendo un espacio ideal para difundir, inspirarse y crear; un entorno común en universos diferentes.

Esa es la magia del ciberespacio, por eso fue creado por los que experimentaban con el ácido, según decían para abrir puertas a la percepción. Si bien se piensa, por la definición de su espectro es un área donde la conciencia se comunica. Se desarrolla un lenguaje sin estar físicamente presente, algo que sólo en algún tiempo podían hacer los yoguis.

Sólo es operable pormenorizar las cosas vistas, porque si llegan al corazón, lo hacen esencialmente a través de la mirada. A la mente del fotógrafo plástico le corresponde actuar frente a su época: empoderada, iconoclasta, ideasta, creativa, inspiradora y profunda. Pues es artista sólo aquel que entrega el alma sin desdén, percatándose de la capacidad de ésta para ser abarcada, sin temor a ser ruin, ni descarada.

Lo ofensivo comunica, porque trastorna. Lo imaginario se hace presencia inteligente. Dotarse de la irreverencia necesaria en los dominios y las penumbras que establecen los caminos del arte frente al principio de inmediatez, es demostrar talento.

La función del buen arte es justamente la de ser subversivo. Éste se aventura en el campo de lo inédito; sacude los paradigmas fosilizados y travesea con especulaciones y conexiones consideradas “clandestinas” en el campo del conocimiento disciplinario. La confrontación política y el reto son el pinchazo, a la hora de la manufactura en la fotografía plástica, posibilitando su representación contra los monopolios arquetípicos.

Es atacar vía el discurso plástico y visual, la injuria que no reclama, la agonía intelectual y aprovechar con descaro e ingratitud de juventud, la infamia y la fama, para expresar la canalización de los esfuerzos mortales por alcanzar una breve probada de inmortalidad. El enfoque que se reduce a la fabricación de productos evita estos temas; se confirman las estructuras existentes y la sociedad permanece calmada y embotada. Se genera así lo que se gusta llamar el *artevalium*, que es eso que extrae lo más puro del autor, para allegarse a los contenidos.

La capacidad de estructurar discurso, sin asombrarse de forma fácil, frente a la masividad y los aparentes excesos de creación en “el arte” y la “imagen digital”, es la que calmará esa neurosis a la hora de esperar (mientras se trabaja, estudia e investiga) el tiempo exacto de crear.

“Vivimos en la intersección de la tecnología y las artes liberales.”

Steve Jobs

Un día mientras asentía de copiloto por la carretera, llovía tanto que a ratos se dejaba de ver por completo. En ese momento tome una foto, al revisar la imagen en la pantalla, me percaté que las cámaras digitales ven más que el ojo humano, lo cual es estupendo, porque me ayuda a ver lo que no había visto, sólo he intuido.

El ser humano está habitado de palabras, lleva una vida sintáctica: sin táctica. Al hacerse masivo el uso de cámaras celulares pocos saben que estas poseen diferencias abismales, las buenas cámaras son superiores a 8mega pixeles y dan para tener imágenes posibles de ser publicadas en revistas a página completa. Estas cubren al 100% las exigencias para internet.

La mayoría de los usuarios celulares toma una fotografía y la sube a *Flickr, instagram, twitter o facebook*, pero pensar en un formato mayor requiere equipos con mejores características. La lógica de esta tecnología está en difundir rápido, con un bajo uso de energía, espacio de modem y monopolizar la imagen con cierta belleza estética por el uso de filtros.

Elevar nuestros márgenes de visión, nos acerca al fervor y a dejar de ser conformistas, anticuados, de mente cerrada y boca muy abierta, así cometamos la autodestrucción de sí mismos. Creo aún, en la supremacía de la imagen por encima del texto al enfrentarme a una fotografía, aunque entiendo el texto como una herramienta muy útil para proyectar los argumentos necesarios de acercamiento o distanciamiento de cada autor.

No es justo hacer en base a la sobreproducción ni a la híper edición fotográfica. Porque los cuerpos de lo observable no alcanzan a tener alma. Tan solo en 2013, “1.14 billones de cuentas con 1.230 millones de usuarios activos de FB cargaron y compartieron 300 millones de fotografías por día”⁴²; la fotografía deja de ser una práctica para convertirse en un hábito. Las cifras son un gran espejismo que debemos ver con cautela y analizar. Basta con hacer una comparación de lo que se vierte, circula y volatiliza en Instagram:

La notoriedad de usuarios y sus propuestas de contenido proceden de orígenes impropios a los trasfondos de la fotografía; meditémosla como un enérgico escenario tecnológico comparativamente liberal, múltiple y público.

En ella cada usuario se “compromete” con lo que divulga, interpreta o hace énfasis, en donde ciertos personajes o figuras públicas poseen textualmente miles o millones de seguidores, sin concernir sea el que sea, el tipo de información visual que compartan. Está dispuesto que ningún crítico, museo, teórico, galería, curador, asesor, editor, gestor cultural o coleccionista pensaría en cualquiera de estos exponentes como un conexo por su contribución o excelencia a los perímetros de la fotografía de arte. La admisión, monumentalidad, iconicidad, lo glorioso, lo purgante, la práctica estética, la significación, deconstrucción, argumento, evolución, etc., como la entendemos en la arena del arte actual, no aplica de ninguna manera o por lo menos no hasta el momento.

Es realmente inverosímil calzar muchos puntos de todo lo divulgado, exhibido o circundado en fotografía. Juzgar si las imágenes de Instagram son o no obras de arte, o

⁴² Impulsonegocios.com.(30-01-2014).Facebook alcanzo los 1.230 millones de usuarios(..)[PDF]. NEGOCIOS.COM. Disponible en: http://www.impulsonegocios.com/contenidos/2014/01/30/Editorial_29171.php, Enero de 2014

aportaciones en el camino de creación para acotar en el proceso de selección fotográfica, tomando posición, imposición, riesgo, rabia y compromiso, son solo potenciales testimonios que operan como germen y lo anímico como barrera.

La fotografía artística es sólo una de las diligencias de este medio tecnológico, una de las bifurcaciones de menor elaboración, tráfico y transparencia en la totalidad fotográfica de la web. Más es una locución expresiva de una cantidad simbólica de ensayos, donde sólo algunas de estas imágenes serán con suerte de historia y habilidad, iconos de la geografía inventiva mundial; si uno se excede en la conjetura de las propias limitantes, termina (metafóricamente hablando) como los Beatles, pasando de *“Let it be”* a escribir *“yellow submarine...”*

Lo digital es una promesa de recordar y hacer presente que lo que se estudia no se obtiene sólo por suerte de casualidad, se produce. La obra requerirá ser exteriorizada y calificada con severidad, en base al estilo, disertación, recorrido, juicio, singularidad, restricción, etc. Para complementar el progreso de la evolución de la fotografía desde su autor.

Las imágenes de relevancia en la fotografía de cualquier orden, especialmente con tendencia plástica, posen atribuciones de selección al considerarse sobresalientes, partiendo de la siguiente estructura: describir, interpretar, contextualizar, articular, comparar, diseccionar, descifrar, contrastar, evidenciar, evaluar y teorizar.

Para así juzgar los resultados de la fotografía, en la discusión interpretativa que incrementa el entendimiento y profundizará la apreciación, ya sea de manera positiva o negativa, esto es generar argumentos y desarticular cualquier pronunciamiento autoritario. En esta dinámica, los juicios de valor en nada ayudan a comprender y acercarse a la imagen, que en ocasiones es sumamente compleja y con diversas capas de significados, que necesitan de diversas estrategias y herramientas para asirla.

El “todo es subjetivo” como un valor del entendimiento de una imagen, parece una muletilla de la que se abusa cuando ya no se sabe cómo continuar una discusión, una salida de emergencia, una zona de confort; es un pesado y estéril lastre que habría que desterrar de una vez por todas.

Denotando el avasallamiento y delimitación de interacción, la teoría va tomando el camino de la realidad por medio de los hijos destetados de la pintura, la fotografía y plasticidad, que retiene el debate por medio de autores, filósofos y grupos de poder.

PORTAFOLIO FOTOGRAFICO

2013-2015

KADABRA/ D.F, México



*



TODO..SE..DESVANECE..EN..EL..AIRE



-EL CONEJO ESTA MUERTO-



-CICLOPE-



-AGUJEROS NEGROS-



-JUEGO DE MANOS, SON DE VILLANOS-



-SIN ROSTRO, SIN RASTRO-



-VUELO I-



-VUELO II-

KADABRA es una serie que converge la relación entre la muerte y la vida , dentro de un mínimo significado del sentido de la existencia a través de una sola palabra, que, según sea estudiada como árabe o hebraica, **KADABRA** puede ser según su estudio una bendición o una maldición; una de las ironías más comunes que esconde la magia y las enseñanzas de la gente del desierto, extendida por todo el mundo , pues ¿que acaso no hay dolor más profundo que evidenciar la existencia a través del mago que saca el conejo degollado del sombrero?



OCEANOS INTERNOS



Fotografía digital

Marca de cámara: Canon

Modelo Canon EOS 40D S/N: 1410707375

Lente: EF24-70mm f/2.8L USM

Distancia focal: 20:0mm

Exposición: ¼ sec; f/18; ISO 1800

***Enfoque manual**

Tamaño del archivo: 2400x3600

Resolución: 300 pixeles

Sin uso de flash

Fotografía construida / **modificación de curvas**

(Niveles de luz y oscuridad vía photoshop CS6).

Modelo: Mariana Rodríguez

Personificación: Un mago como arquetipo de la evocación de la palabra “kadabra”.

Maquillaje y arreglo de telas realizado por mí.

Como utensilios se usan: Sombreros, telas translúcidas blancas, **animales muertos** y un juego de cartas.

Fondo: Lienzo negro de terciopelo

UMBRAL

D.F, México 2013

















-En los umbrales de nuestra existencia es donde se encuentra la verdadera raíz del
por qué estamos aquí.-





Datos técnicos:

Fotografía digital

Marca de Cámara: Canon

Modelo: Canon EOS 40D S/N:1410707375

Lente: EF17-35mm f/2.8L USM

Distancia focal: 17.0mm

Exposición: 1/60 sec; f/4.0; ISO 400

*Uso manual

Tamaño del archivo: 2400 x3600

Resolución: 300 pixeles

Flash: Sin uso

Fotografía construida/ Modificada por superposición digital; curvas, niveles de luz y oscuridad via photoshop CS6.

Personificación ilustrativa: **Basada en la novela AURA** del Escritor Carlos Fuentes.

No se utilizo maquillaje, básicamente son **desnudos, retrato y autorretratos superpuestos.**

Como utensilios se usan el par de sabanas que proporciona el hotel.

Locación: Hotel Lidia del Centro Histórico de la Ciudad de México.

Nota: *Todas las fotografías la serie aura, contienen los mismos datos técnicos.*

ESENCIA DE HUMANIDAD

Edo. De México 2013-2014



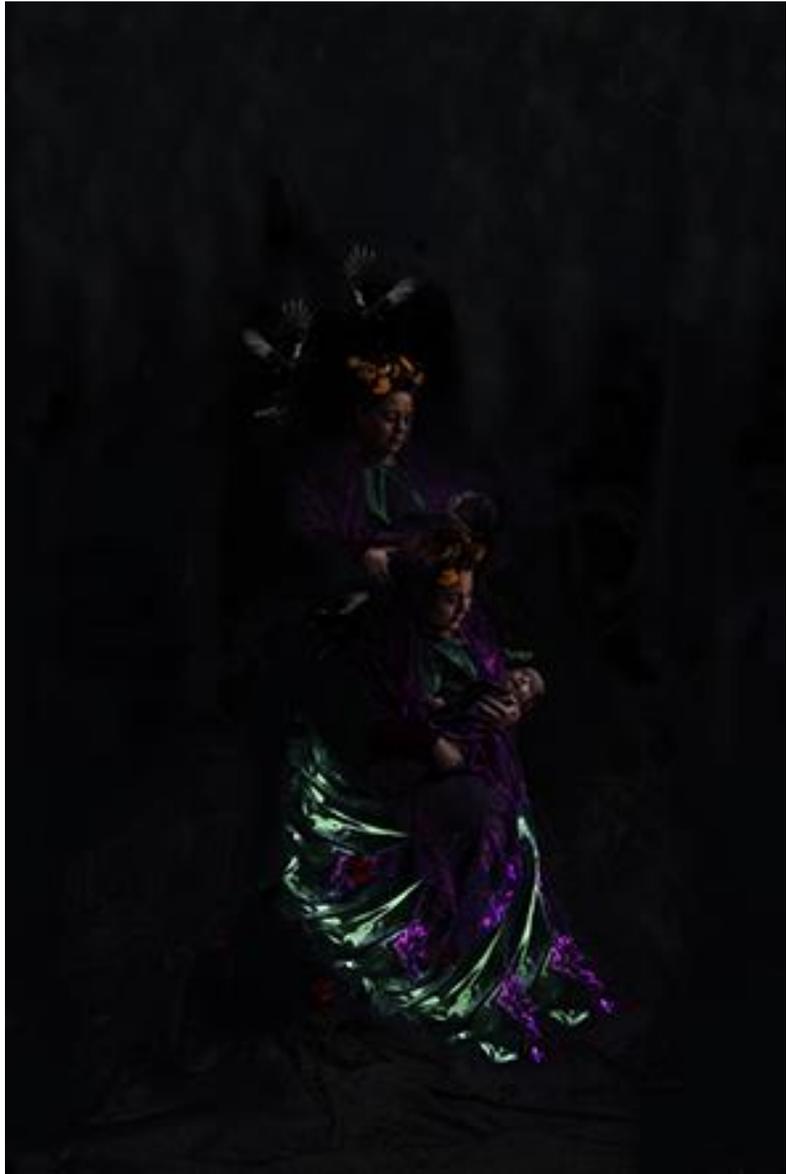




*











Proyecto de tehuanas barrocas, desarrollado en torno a la importancia de proteger a la infancia como principio ético universal, aceptando que la colaboración y ayuda para los seres más vulnerables de la sociedad es la que nos permite sentir la más pura “esencia de humanidad”, pese a que la única certeza de este mundo es la muerte.

Técnicamente, se han acotado trances de la imagen entre la ornamentación de la iluminación barroca y mi propia búsqueda de iconicidad en derredor a la niñez, que he visto y sentido morir en mi vida como protagonista de una maquinaria de imaginaria producida para su placer tanto vivido como mortuorio, una experiencia estética de la infancia más temprana, en que se acuna la sorpresa, naturalidad e ingenuidad, antes de la primera palabra.

Para las imágenes modela una madre oaxaqueña y empleada doméstica de dieciocho años con dos de sus críos, posando para ser fotografiada sobre lienzos oscuros con vestiduras y laboriosos tocados diseñados por mí, retocados en programas digitales junto con otros elementos visuales que aportan zonas de magia e imaginario a la imagen, produciendo un juego esencial entre la madre, la vida, la muerte y su retoño.

Fotografía digital

Marca de cámara: Canon

Modelo Canon EOS 40D S/N: 1410707375

Lente: EF24-70mm f/2.8L USM

Distancia focal:28:0mm

Exposición: ¼ sec; f/18; ISO 1600

***Enfoque manual**

Tamaño del archivo: 2400x3600

Resolución: 300 pixeles

Sin uso de flash

Fotografía construida/ Modificada por superposición digital de ilustración, y *renders*, además de modificación de curvas

(Niveles de luz y oscuridad vía *photoshop* CS6).

Personificación de la muerte infantil y la locura, relatada a través de una historia corta, también representativa de los derechos de la infancia, en una segunda lectura para el Festival Internacional de la Imagen en 2014 y seleccionada dentro del festival **PARATY, em FOCO en Brasil del mismo año.**

El maquillaje, como vestidos y tocados fueron diseñados y construidos por mí. Igualmente los ***renders e ilustraciones*** incluidos en la fotografía.

Como utensilios se usan flores de plástico, sedas de colores, tul negro, animales hechos en **papiroflexia**, juguetes infantiles (patitos, sonajas) etc.

Fondo: **Terciopelo negro** y madeja de planta de enredadera de teléfono natural.

LOS PECADOS DE MI PADRE

Sao Paulo, Brasil 2014-2015



Nombre: HECHICERIA

Distancia focal:65:0mm

Exposición: 1/800 sec; f/13; ISO 1000

***Enfoque manual**



Nombre: BRUJERIA

Distancia focal:28:0mm

Exposición: 1/1000 sec; f/11; ISO 1000

***Enfoque manual**



Nombre: EN EL NOMBRE DEL PADRE

Distancia focal:25:0mm

Exposición: 1/1000 sec; f/11; ISO 1000

***Enfoque manual**



Nombre: RITUAL PARA OLVIDAR

Distancia focal:28:0mm

Exposición: 1/2000 sec; f/11; ISO 1000

***Enfoque manual**



-Toda mi vida he dormido, caminado, hecho y deshecho pegada a varios muertos, pero sólo con uno hago el amor, sólo a uno lo deseo, lo acecho, lo deconstruyo, le reedifico, lo amenazo, lo endioso, lo violo, le miento, lo confronto, le omito, le vuelvo a asesinar. Ensucio mi sexo, mis manos...Mi pensar (aquí no existe el corazón), escupo su tumba y lo hago abono para revolcarme como gata con mis demonios y acostarme a soñar.-



Nombre: AMULETO

Distancia focal:28:0mm

Exposición: 1/2000 sec; f/11; ISO 10

***Enfoque manual**



Nombre: VANIDAD DE VANIDADES

Distancia focal:28:0mm

Exposición: 1/2000 sec; f/11; ISO 1000

***Enfoque manual**

Nombre: ASIS I

Distancia focal:28:0mm

Exposición: 1/2000 sec; f/11; ISO 1000

***Enfoque manual**





Nombre: ASIS II

Distancia focal:28:0mm

Exposición: 1/2000 sec; f/11; ISO 1000

***Enfoque manual**

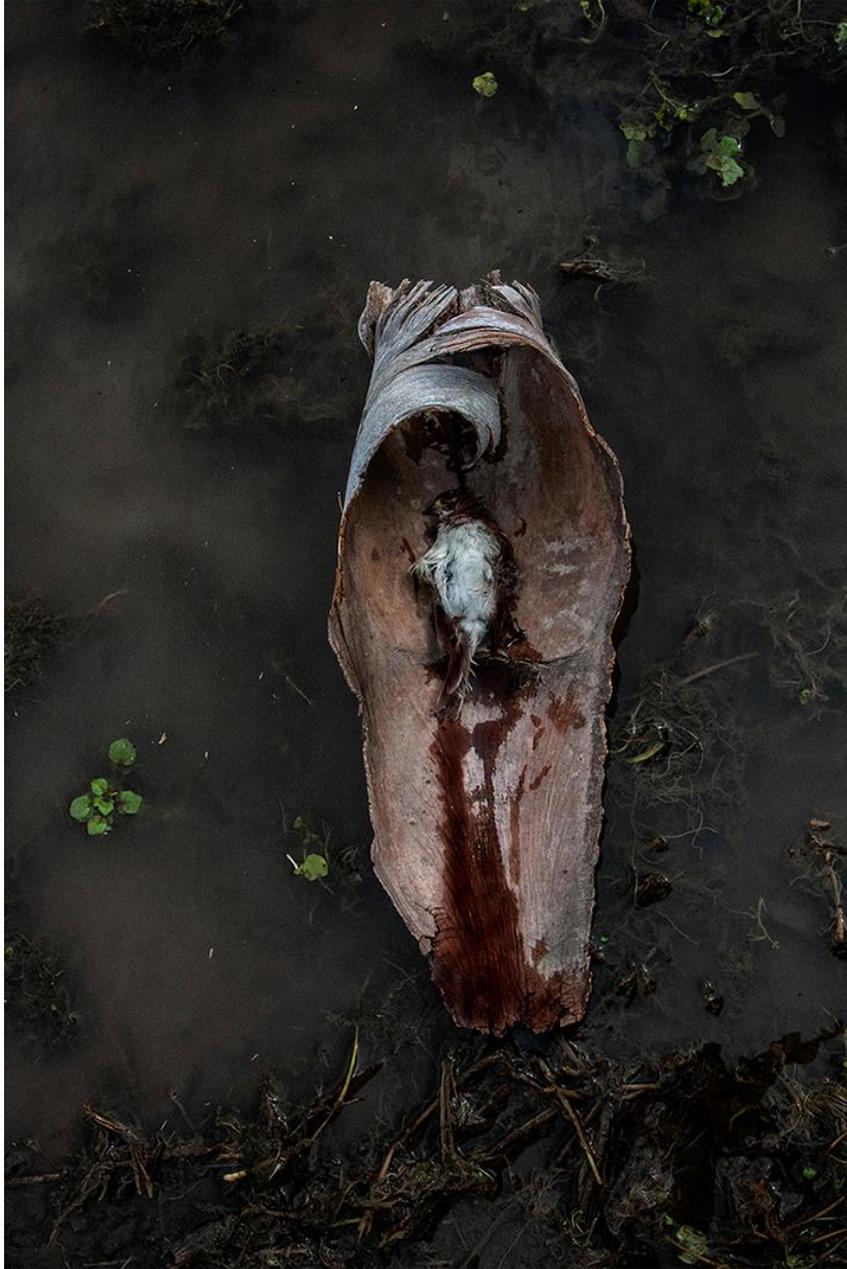


Nombre: DESAMPARO

Distancia focal:28:0mm

Exposición: 1/2000 sec; f/11; ISO 1000

***Enfoque manual**



Nombre: SORTILEGIO

Distancia focal:65:0mm

Exposición: 1/800 sec; f/13; ISO 1000

***Enfoque manual**

Como dijo San Francisco de Asís a su padre, después de haber yacido aprisionado, azotado, calumniado de estafa, desheredado, repudiado, despojado aun de su vestimenta, recriminado, enjuiciado y desamparado a su suerte por él:

»Oídme todos y entendedme: hasta ahora he llamado padre mío a Pedro Bernardone; pero como tengo propósito de consagrarme al servicio de Dios, le devuelvo el dinero por el que está tan enojado y todos los vestidos que de sus haberes tengo; y quiero desde ahora decir: Padre nuestro, que estás en los cielos, y no padre Pedro Bernardone».

La serie edifica un tratamiento sobre la relación ascética y mística con mi progenitor. Un circuito catártico en que lo ascético, que es el desahogo de la culpabilidad heredada, la represión y de la sed de grandeza, aprendida en el seno familiar, se ve a su vez sacralizada por la religión.

Es una respuesta pluriforme que se perpetúa, simbólica e imaginaria en derredor a una personalidad esencialmente nula, que, pese a su omisión, produce una experiencia mística y reveladora sobre una huella procesual de la privada iniquidad, que se exorciza de forma violenta, misteriosa, divina y dolorosa.

Fotografía digital

Marca de cámara: Canon

Modelo Canon EOS 40D S/N: 1410707375

Lente: EF24-70mm f/2.8L USM

Tamaño del archivo: 2400x3600

Resolución: 300 pixeles

Sin uso de flash

Modificación de curvas y
niveles de luz y oscuridad vía *photoshop CS6*.

Modelo: **Mi hermano y yo.**

Documental construido

Personificación del suicidio de mi padre, conceptualizada desde hace año y medio durante los talleres de la plataforma de Pagina en Blando, expuesta en la galería **PUNCTUM** en enero de 2015 y publicada en L'Oeil de la photographie, (E.E.U.U.- Francia) el mes de abril del mismo año.

Se utilizó **harina como maquillaje**. Todos los vestuarios fueron diseñados por mí, a partir de rebozos traídos de Guanajuato, Oaxaca y Puebla.

Como utensilios se usa un pajarito muerto, hojas, plantas y residuos encontrados durante la estancia en el lugar.

Fondo: Paredes de lodo y lagos.

CONCLUSIÓN

NOTAS FINALES

(Paraisos tóxicos)

“Vivo constantemente aterrado por el hecho de estar consciente... Hasta el pánico”

Entrevista de Art Nexus a RAY SMITH

Extralimitando la diferenciación de un conflicto intelectual, esta aleación paradigmática, construye una experiencia estética repleta de conflictos y experimentos, donde se pone en duda todo lo que la autora ha conocido durante los últimos años en torno al medio artístico.

De una forma relativamente estructurada y autocrítica, este proyecto logro desarrollar la inteligencia autoral por medio de una claridad visual y temática, que nunca antes había poseído, axiomática en la serie “Esencia de humanidad”, ganadora del tercer sitio en el festival internacional de la imagen 2014 (Pachuca Hidalgo, México), y seleccionada dentro del festival de fotografía contemporánea: *Paraty*, Brasil 2014, que en consecuencia ha permitido representar algo auténticamente personal, orgánico y doloroso, por medio de la serie: “Los pecados de mi padre”.

Resulta ambicioso el haber querido encontrar un título que engranara nombres de autores tan diversos y complejos como los reunidos en este ensayo, sobre todo, tratándose de una amalgama intelectual, compuesta en derredor a una obra de breve inicio dentro de las artes visuales, la propia, en que lo que se invierte no siempre es directamente proporcional a lo que es, aunque es verdad que el valor simbólico acrecienta el valor material de la construcción personal, en que constantemente se remite a cuestionar el conocimiento de la obra, conectada a otra que a su vez influye a otra.

Lo que le ha sobrevivido al siglo ha atraído un fenómeno de cognición donde se considera que las verdades ofrecidas por la fotografía no importan a la realidad sino a un mundo que se construye a partir de imágenes, y cuya existencia no se baraja entre el mundo real y nosotros, sino que va mutando en lo real mismo.

Este dogma de la discapacidad de la imagen, de servir como un enlace hacia el "mundo", se ostenta en este proyecto fotográfico como una gradual vaguedad, que menoscaba el despeñadero del carácter fotográfico y agrupa la atención en la superficie misma, en su calidad de materia y objeto. Esta opacidad no es fiel sino que se desencadena erigiendo una rigidez en el perímetro de la imagen, poniendo en primer plano relaciones visuales o conceptuales.

Esto explica, entre otras cosas, el uso creciente de la fotografía plástica, que funciona como un cosmos alterno, legible, en el que está cifrada la memoria colectiva y personal.

Se entiende la representación como presencia, la relación entre la posibilidad de que la fotografía-plástica pase a ser obra de arte y la imposibilidad de la imagen, hallada en la conciliación con el discurso legítimo para la subjetividad no por la objetividad. Pues solamente de acuerdo a estas subjetividades se crea la imagen.

El discurso trastorna el objeto, la palabra infiltra el modo o la relación con el objeto. Por ello, el lenguaje modifica la realidad, es ahí donde está lo poético y subversivo en vetar la propia obra, que juega entre generar simbolismos plásticos de sí misma y reinventar el objeto fotográfico por vía impresa, digital o proyección.

Una idea tiene como principal cualidad la adrenalina del peligro que provoca, el riesgo de suicidio creativo, la emoción psicológica. La fotografía plástica es la traducción de esas ideas, y las líneas de investigación y educación que se han creado en derredor de ella son de vital importancia para el desarrollo autorial del presente trabajo.

“El urinario de Duchamp”, considerado por muchas personas dentro del medio artístico como una “mala idea”, contuvo como primer soporte una fotografía, en la revista “*the blind man*” (el ciego).

Porque la fotografía es el medio adecuado para acudir al imaginario fantasmal, ésta corrompe los códigos culturales y confunde al espectador, con lo que algunos críticos

denominan excesiva permisividad. Situación con la que Duchamp se mofó de nosotros, pues su pieza no es una obra, es una provocación a partir de incrustar un elemento plástico (urinario) en una toma fotográfica, por lo tanto es fotografía-plástica, que en perspectiva y relación con la modernidad, el barroco y el renacimiento, es acelerada; entonces es que acaso ¿Nos hemos hecho lentos?

Hoy en día parece obligatorio justificar cualquier obra, un panfleto de la idea de fondo como resistencia buscando relatar historia o concepto con el discurso visual, estructura formal, retórica fotográfica, operativa, que se pone en marcha para crear un lenguaje analógico, que no coordina con el proceso tecnológico digitalizador.

Emocionalismo incoherente, que es purga social entre realismo y expresionismo (emoción y mundo afectivo del arte), que se representa desde el inconsciente. La diferencia entre crear fotografía en cualquier actividad y una obra de arte, está en que la obra artística que no representa, emociona.

Si algo representa es retórica; si produce emoción se hace religión, al renunciar a la representación y el concepto de la realidad, generando la propia iconografía. El arte, cualquiera sea su forma sigue poseyendo mucho de religiosidad. Basta ver cómo la gente se despliega y asombra frente a la reflexión de los enormes espejos bulliciosos de Anish Kapoor (1954-) o los “preceptos psicóticos” de la japonesa Yayoi Kusama (1929-), quien recientemente rompió el record de visitas en el museo Tamayo de la Cd. De México, porque hay que recordar que, si bien la santidad y la religiosidad como ha prosperado en lo latinoamericano posee mucho de auto sacrificio, ese mismo “valor” requiere también de un halo de desesperada locura, porque va aun contra la propia naturaleza, y se remite a esquemas más elevados, para algunos llamados dios y para otros, llamado arte.

El arte tiene mucho de esa espiritualidad permanente de la que Kandinsky (Op. cit.) supo traducir como “el principio de la necesidad interna por externar”. Pese a que gran parte del arte contemporáneo se fabrica bajo la comodidad y protección de las instituciones, denunciando verdades que a nadie incomodan, así que el final de ello vendrá por sí mismo; es una deslealtad que no se puede sostener.

Al cuestionar los fundamentos más auténticos de la producción autónoma se es en algunas zonas crudas y en otra necesariamente poética. Se entiende la posibilidad que en la búsqueda de la figuración de un rasgo banal, hallará la necesidad más pujante de encontrar los signos de un propio lenguaje.

Donde se evidencia la inconformidad, trastocada de vicios y obsesiones, siempre viables de perfeccionarse o corromperse, en busca de ámbitos de libertad, cuyo malestar se encuentra en quedarse en el ámbito de lo conocido, en que la experiencia se recupera sólo en términos simbólicos.

La vida es mucho más grande que cualquiera, y no se le puede exigir hacerse del tamaño de nuestro entendimiento. Se dice que el genio del artista es en la medida en que éste se expresa en la obra y sabe lo que quiere decir.

No hay un esfuerzo por seguir rutas correctas; siempre hay otra forma de hacer las cosas. Como artista más que estabilidad, necesitas volatilidad y desapego para crear. En el caso de este trabajo la fotografía se matifica con el ornamento, su ficción y estado de atracción. Todo es un estado en el hacer y cada parte de esa sintomatología es un engrane, que fomenta el pensamiento, la acción y lo que otros se permiten ser en nosotros. Esencialmente lo que este trabajo enseña es que el talento que no se educa, se convierte en pura vanidad.

Es así como podemos decir que el Arte es también disciplina, misma que exige perfeccionamiento. Conocimiento que se comparte, aunque no a todos llega, pues es un producto cultural que requiere de gran sensibilidad y preparación intelectual para aceptarlo o negarlo. La tarea del fotógrafo-plástico es la de crear una estrategia para administrar esas evocaciones. A ello se unen las herramientas sobrepuestas al evidente uso del dispositivo fotográfico, la pintura, los cortes, los pliegues, la escultura, la superposición, lo cinético, los programas digitales, que requieren deducir su aplicación práctica.

Las reglas bajo las que opera la producción del arte, la circulación del arte y su recepción, son ideológicas. Por lo tanto, todo estatuto que el fotógrafo-plástico cree, refleja una serie compleja de varias interacciones de poder, que surgen entre el fotógrafo y la obra, entre el artista y el público, entre la obra y el público, y, a su vez, otras tantas interacciones no

siempre observables para el artista, que más allá del poder tratan sobre el control: el marchand, curador, crítico, coleccionista y subastador.

Es la falla de no percibir el papel que emite “el poder” y ese “control” en todo esto, lo que admite que la mayoría de la sociedad pueda suponer que el buen arte es apolítico y elogiarlo cuando lo es. El error mayor en la estructura del aprendizaje del arte, siendo específicos en la fotografía desde la vía plástica, es la ignorancia de sus contradicciones, a fin de cuentas la vida es eterna contradicción, y es esa especie de epifanía de la que dota la escritura ensayística; es la hondura dolorosa, el análisis propio y verdugo, que puede inundar, alzar y desplazar todo acto de creación.

Para ser creador se tiene que creer que lo que se hace es. Se tiene que estar convencido y obsesionado. Y en esa obsesión y en esa pasión, no dejar lugar a los otros, sabiendo que el arte no se enseña, el arte es descubrir, curiosear, llenarse de dudas, atormentarse por todo, problematizar la existencia, cabalmente hasta sus últimas consecuencias.

Es vida y muerte, es todo para quien es creador, y la fotografía, en su forma plástica utilizando lo digital, merece ser evaluada de esa forma, no simulada por una alocada dislocación de fotografiar cualquier cosa y llamar fotógrafo o artista al que crea sin motivación.

Cabe apuntar que en el arte no hay generaciones, esa es una deformación de historiador del arte, el arte en su búsqueda comunicativa es atemporal. Abstrae la esencia de la propia humanidad. No es salvedad aprobar aquel falso concepto de “arte joven”. ¿Qué? ¿Hay arte viejo? Entonces no es arte, es una imbecilidad.

La falta de belleza en la vejez no existe, solo para quien no la puede ver. Matisse (Op. cit.) era más joven a los ochenta años, recortando un pedacito de papel y colocándolo en un lienzo, que los de veinte, que estaban en la academia siguiendo reglas como estúpidos. El arte es comunicación atemporal y personal, aunque proyectada para grupos específicos de jurisdicción. Por lo tanto, en la fotografía no importa cómo se llegue a ella, fundamentalmente es la expresión, la síntesis perfecta de lo que se porta dentro.

Entendiendo esto, se sabe que se es capaz de tener la posibilidad de transmitir lo que se quiere decir, elegir los medios y así transformar para conmover lo más profundo de sí.

Al final es la expresión del ser humano, vía la imagen, y lo que se obtiene son distintos resultados. Aunque en un sentido profundísimo es posible expresar, como dijo MC Luhan (1911-1980): "*The medium is the message*", es imprescindible tenerlo comprendido, para entender lo que se manifiesta y por dónde decirlo e incluso admitir los propios límites y huecos del conocimiento, para saber qué no se puede decir o por qué medio no se puede crecer como objeto, sujeto o concepto.

Para un fotógrafo no es justo negarse el placer de ver un platino, ni esa capacidad que otorga el proyectar una imagen pixel a pixel, todo ello es un derecho del placer hedonista que involucra la imagen. Hay que cimentar la propia iconografía, en la que hay una obsesión por modificar y superar la realidad preexistente.

-Tengo la luna turca en los ojos... Vivo en la irremediable lejanía,
no soy árbol, no soy cielo, soy humano en el presente perpetuo,
detenida en el precipicio de todas las miradas, de la ausencia, y
testigo de la sobre saturada evidencia de irrealidad -

Buscando evocar mundos imaginarios para recuperar la propia capacidad de asombro en donde se perciba la búsqueda del sentido. Esta cosmogonía sólo se explica porque asume un choque de fuerzas tales como belleza y fealdad.

Cada quien ve lo que quiere ver, lo que puede y lo que se le revela, y una vez que algo ha trascendido el mítico umbral a lo revelado, es imposible volver atrás, nos convertimos en una especie de sádicos despiadados de las zonas angeladas en el encanto de la otredad, que se refleja en nosotros.

De eso se trata, esta época como tantas otras, de motivar nuestras preocupaciones, de sacar nuestros demones, de decidirnos en la cumbre o en las brasas del ahogo, ya nada es suficiente, nunca lo ha sido, hay que abandonar el confort y la comodidad, hay que ser, ver las cosas en su margen de cualidad y calidad, con espíritu fustigador. “Sé entonces lo que es el presente, ese tiempo difícil: un mero fragmento de angustia” (Barthes, Op. cit.).

No hay que avejentar el discurso sobre lo fotográfico. Los problemas deben llevar a que las cosas salgan mejor de lo esperado al cambiar la forma de realizarles. El caos no sólo es un vacío y un precipicio, es también una escalera para la creación por un acto de voluntad. Lo fotográfico no sólo es pensamiento; hay que sentirle desde sus formas más íntimas. Quizá por ello Picasso (Op. cit.) es hasta la actualidad lo que Miguel Ángel (Op. cit.) fue para el renacimiento, pues *tenía forma y fuerza, era simple pero complejo y contaba una historia*.

Posiblemente lo que ha marcado a esta generación humana en su forma cultural más profunda, es el creer que se sabe lo que es y consume, cuando no consume ni sabe lo que es. Es entonces que te das cuenta que estas absorbido por la regresión al pecado, porque otro te señala con el dedo y dice: pecador, culpable, hereje, inmoral, básico, anti ético, *out, loser*. En los Estados Unidos, es muy común escuchar al pequeño gánster de raza negra, utilizar la palabra “negro” constantemente, para auto martirizarse e identificarse a sí mismo, pero si lo dice un blanco o cualquier otra raza entonces está mal y “arde Troya”. Eso los hace dueños de su propio lenguaje; lo que construye una nueva interacción.

La visión es problemática, como el de seguramente otros personajes o críticos; es observar a la más joven generación de artistas (entiéndase como menores de treinta, desde mi esquema personal) -de cualquier orden-, con una cierta timidez, ¡hay que subirle al volumen! porque se ha vivido demasiado tiempo con un temor a pecar, acudir al “ello”, bajo la estructura social de lo correcto, lo vendible, lo que se puede ver, oír, oler, tocar y lo posible. Pues en definitiva no es ni estrictamente científico, ni natural; nadie juzga a la mantis por asesinar al macho después de copular, ni al león por comerse a la cebra en la sabana; las reglas que se han impuesto como sociedad son para evitar la auto destrucción compulsiva del ser humano; al infinito no le importa si dices o compras o no compras, ni si dices algo que esté fuera del esquema de lo políticamente correcto. O si un grupo de seres

humanos predicán la salvación de la naturaleza, puesto que la naturaleza es el infinito, cuyo significado se ha reducido al estrato antropológico, porque la naturaleza no te necesita a ti, ni a mí, ni a nadie.

Y he allí la molestia, no propiamente en el halo de la superstición técnica de ningún área, posiblemente ni de lo que estrictamente se denomina plástico o fotográfico; sino en el temor a tomar temas grandes, -por el miedo de los **GRANDES TEMAS**. En una charla de alguna bebida que no puedo recordar, Yishai Jusidman comentó haber conseguido una exposición en el M.U.A.C. por medio de Cuauhtémoc Medina. Críticos como él creen generalmente que la pintura no debería seguir existiendo porque no tiene la capacidad de seguir formando ningún diálogo contemporáneo; porque hay otros medios que son mucho más interesantes, más loables y que realmente llevan al grano. Pero ¿por qué se supone que debería haber alguna utilidad en el arte?

De nuevo se retorna a la moralidad, al bla, bla, bla, y al fundamentalismo estético; todo es mentira, todo es falso. Porque saber manipular el ajedrez del arte está en saber que todo es falso, (aun este párrafo) algunos saben el truco, pero no lo van a decir, -te lo digo, luego poquito, luego no entiendes- y se jornada con la candidez del todo hasta de sí mismo, de esa capacidad de creer, terriblemente humana, que conecta lo real, la fantasía, el mito, lo vivido y lo no vivido con lo artístico.

Pero hay una racionalidad en esto; se debe estar intentando confirmar algo, pues no todo siempre debe estar en la duda y no todo debe ser una clase de bosquejo o ensayo, que consecuente con saber dónde está el proceso que lleva por el camino amarillo, donde Alex y sus *drugos*, van buscando el *Oz*, o sea el dios, y al final cuando llegas a la máscara es porque en realidad no hay un “algo”, una “cosa”, es una energía, un culto o una secta, que también se ha promovido por medio de las redes sociales por su subversión.

-Entonces uno sabe o no qué es bueno si el motivo sencillamente dice “*ajá*” o se levanta y se va-. Ni la belleza, ni el talento, ni la creatividad son comunes a todo ni a todos, por eso nos sorprende, nos emociona, nos jala y nos aniquila. Es la piel de la arquitectura simbólica y su resultado son las tripas de la respuesta poética. Donde uno nunca sabe quién dará el

siguiente salto de nivel ni cuándo ha de ser, más allá del efectismo y los mercados brutales, que controlan el estado de lo supuesto como artístico.

El fenómeno del arte contemporáneo y el fenómeno de la vida son cosas distintas. Instagram es el fenómeno de la vida, porque denomina redes no controladas y no especificadas de un montón de personas más allá de los que viven en los esquemas de un grupo y es entonces que tienes al director de MOMA de Nueva York exponiendo a Lady Gaga, Björk y las chicas Kardashian; es un mega dadaísmo, que desata una competencia de estupidez de nunca acabar.

Pero dentro de ese gran orden de las cosas y otras tantas que no terminaré de mencionar ahora, cualquier basura tiene más significado que toda crítica. Lo único predecible del arte es que es impredecible. El lenguaje oral no puede explicar el misterio de ninguna de las artes, pues el arte se siente, no se entiende; se puede explicar su historia, su técnica, todas aquellas características formales que se encuentran alrededor de cualquier expresión artística y su mercado; pero es imposible tratar el nacimiento de algo que aún está en una esfera tan breve, jovial y fecunda, como es lo que hacemos los artistas más nuevos, los llamados emergentes, al igual que aquellos que enardecen su llama por presenciar su cénit; en que pareciera que el interlocutor de la obra a veces ve sin mirar, por la simple razón de que yo no se lo digo, de que yo no me lo digo. Al final pienso que es un error tratar de traducir el misterio en unas cuantas líneas escritas, pero se perpetúa e inflama el placer concupiscente, selecto y, a la vez corriente, de tratar de hablar de lo que encierra misteriosamente el arte por entre las guapísimas pestañas de eso que he apodado “la perversión de la ilusión”.

ANEXOS

Semblanza

(Ciudad de México) Trabajando bajo el nombre de “Liza Ambrossio”, es titulante en Ciencias de la Comunicación con especialización en periodismo en la U.N.A.M., de la F.C.P y S., fue estudiante de la licenciatura en Diseño de la Comunicación Gráfica por la UAM-X. Ejerce como fotógrafa, pintora y periodista; ha escrito sobre temas relativos a la imagen y el arte contemporáneo. Anteriormente formó parte del colectivo Proyecto 21, diseñando vestuarios en papel y performance, realizando activismo a favor de la comunidad L.G.B.T.T.T.I. y mujeres en situación de riesgo. Durante 2014 fue alumna de los seminarios críticos del curador cubano Juan Antonio Molina Cuesta y oyente de Vicente Castellanos durante un semestre, posterior a la finalización de la licenciatura, siendo asesorada fotográficamente hablando por autores latinoamericanos como: Yolanda Andrade, Manuel Piña, Willy Castellanos, Juan Antonio Navarrete, Javier Ramírez Limón, Alfredo de Stefano, Juan Carlos Alom y Mauricio Alejo. Actualmente cursa el “Diplomado en Nueva Fotografía Documental”, dirigido por José Luis Cuevas e Iván Ruiz.

Ha sido seleccionada en variadas competiciones:

SIFT Mazatlán (2010, Sinaloa, México), primera edición del Fotofest U.N.A.M. (2012, propuesta por Patricia Conde y Yolanda Andrade D.F., México), ganadora del primer sitio en el concurso “Martillo para las féminas”, organizado por el INMUJERES (2012, D.F. México). Finalista en el Concurso Membrana (2013, Jalisco, México), ganadora del tercer sitio en el Festival Internacional de la Imagen F.I.N.I. (2014, Hidalgo, México), en la categoría de técnicas alternativas y seleccionada por el festival PARATY EM FOCO, Brasil 2014.

Exponiendo su obra colectiva e individualmente dentro de:

La embajada de Italia en México (2010), Centro cultural ALIAC (D.F. México, 2010), Estadio Santos Laguna (Torreón Coahuila, México, 2010), M.U.A.C. (D.F. México, 2010/Intervención performática con el colectivo Proyecto 21), Festival Ollin Khan/D.F. México, 2010), Galería estación Coyoacán (Curada por Patricia Mendoza y Alberto Dilger, D.F. México 2011), Universidad Compútense (Madrid, España 2011), Galería Palomar del Minotauro, México D.F. (2010), Laboratorio de arte Alameda (D.F. México 2011), Instituto Cultural de México-Israel (2012), Teatro María Teresa Montoya (D.F. México 2012), Deportivo israelita (2012), Galería Héctor García, (D.F. México 2012-2014), Centro Cultural España en México D.F. (2014) y Galería PUNCTUM, (México, D.F. 2015/Exposición colectiva “Disculpe las molestias”, curada por Juan Antonio Molina Cuesta), entre otras.

Con publicaciones en la revista de arte Fahrenheit, revista Cuarto oscuro, Diario judío, Revista Protocolo, Programa Navegantes universitarios, Walla (Diario Israelita), Diario Excelsior (México), Diario Milenio (México), Revista “La rana azul” (UAM-X), Diario El Universal (México), Revista Antídoto, Noticias 22, Rompiendo Reglas (Programa web), Revista “La Mosca” , FID Prensa y L’Oeil de la photographie (E.E.U.U.- Francia). Su obra forma parte de colecciones de particulares.

BIBLIOGRAFÍA

- 1.-**AURIER**, Albert; reimpresso en Aurier:Oeuvres Posthumes. *Symbolisme en peinture, Paul Gauguin*, France, Mercure de France, 1891, 208p.
- 2.-**BACHELET Y DEZOBRY**. *Dictionnaire general des Lettres, des Beaux-Arts et des Sciences morales et politiques*, France, Delagrave,1882, 509p.
- 3.-**BAQUÉ**, Dominique. *Fotografía plástica*. España, GG, 2003, 302p.
- 4.-**BARTHES** Roland. *Sobre la fotografía y lo fotográfico* [PDF]. Fotografía y estética: <http://eprints.ucm.es/22913/1/T34757.pdf>. 03-06-14.
- 5.-**BAUDELAIRE**, Charles. Salon de 1859, *Curiosités esthétiques*. France, Pléiade, 1860, 169p.
- 6.-**DELACROIX**, Eugène.*Oeuvres littéraires*, Canadá, Ed. Paul-Émile vol.I, 1923, 130p.
7. -**GIMPLE**, J. *El artista, la religión del arte y la economía capitalista*, Francia, Gedi, 1930, 200p.
8. -**JEAN-FRANCOIS** Chevrier. *Une autre objectivite*, Italia, CNAP, Idea Books, 1989, 400p.
- 9.-**KAPUSCINSKI**, Ryszard. *Los clínicos no sirven para este oficio*. España, Anagrama, 2002, 128p.
- 10.-**LEVALLOIS**, Jules. *Au pays de Bohême, La Revue bleue*, Francia, 1895, 300p.
- 11.-**MORÉAS**,J. *Le Symbolisme*”, Francia, *Figaro littéraire*, 1886, 130p.
- 12.-**NDALIANIS**, A. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary entertainment*. London: *The MIT Press*. 2004, 300p.
- 13.-**PHILIPPE** Dubois. *Les métissages de l'image(photographie, vide, cinema, La Recherche Photographique*, No.13, 1992, 62p.
- 14.-**RENOIR**, Jean. *Renoir*. Francia, Hachette, 1962, 115p.
- 15.-**SALOMON-GODEAU**, Abigail. “*Photography after ART Photography*” en *Pohotography at the Dock, University of Minesota Presss*, Minneapolis. E.E.U.U. 1994, 112p.
- 16.-**VIGNEAU**, André. *Une breve histoire de l’art de Niepce a nos jours*. Francia, Laffont, 1963, 200p.
- 17.-**Walser**, Robert. *Los hermanos Tanner*, Suiza, Mikrogramme, 1907, 150p.
- 18.-**ZOLA**, Emile. *l’Oeuvre*, vol.II, Francia, Fasquelle, 1952, 120p.